








LOUIS SCHNEIDER
MASSENET
L.C
PARIS

MASSENET

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CETTE ÉDITION :

Cinquante exemplaires numérotés sur papier des Manufactures impériales du Japon.

EXEMPLAIRE OFFERT

à Monsieur L. Claude Lafontaine

Hommage de l'Éditeur

J Carteret

TYPOGRAPHIE LAHURE
GRAVURES DE GILLOT, RICHER ET Cie, SUCCESSEURS



J. Massenet

LOUIS SCHNEIDER

MASSENET

L'HOMME — LE MUSICIEN

Illustrations et Documents inédits



PARIS
LIBRAIRIE L. CONQUET
L. CARTERET, ÉDITEUR
5, RUE DROUOT, 5
1908



INTRODUCTION

Il n'est personne qui ne connaisse le nom de Massenet, il n'est personne qui n'ait vu jouer *Manon*. Les œuvres vocales du maître ne sont pas moins répandues. Il est peu de musiciens qui possèdent une aussi extraordinaire popularité.

Cela provient de ce que Massenet a créé dans la musique une forme très caractéristique. On la retrouve comme on reconnaît l'écriture d'un ami sur l'enveloppe d'une lettre. Cette forme musicale a été, pendant toute la première période de la carrière de Massenet, comme le porte-drapeau des tendances de la jeune école. Plus tard, les jeunes se mirent aussi à écrire du Massenet; mais il est hors de doute que celui qui a composé le meilleur Massenet, c'est le Maître lui-même.

Massenet est un instinctif, mais un instinctif réfléchi, si j'ose ainsi dire, un instinctif selon la théorie de Schopenhauer : « Le musicien nous révèle l'essence intime du monde; il énonce la sagesse la plus profonde dans un langage que sa raison ne comprend pas, ainsi qu'une somnambule magnétique dévoile, durant son sommeil, des choses dont elle n'a aucune notion quand elle est éveillée[1]. » Or, la réflexion intervient chez Massenet grâce à la compréhension merveilleuse qu'il possède des ressources de l'orchestre, grâce à l'habileté qu'il montre à rendre une impression, grâce

1. SCHOPENHAUER, *Le Monde* [illegible] t. II, p. 417.

au pouvoir docile d'exprimer ce qu'il veut. C'est là ce qui constitue sa personnalité.

On peut lire une partition de Massenet au piano, et l'entendre ensuite à l'orchestre ; on n'éprouve point de désillusion. L'idée est restée telle qu'elle est apparue au premier abord. Le vêtement harmonique qu'elle a endossé ne l'a pas alourdie.

Massenet, c'est donc l'inspiration au service de la volonté. Massenet, c'est aussi le charme féminin.

Le présent volume appellerait donc un sous-titre, car Massenet est le musicien de la femme et de l'amour. L'amour, il l'a chanté sous toutes ses formes : mystique ou charnel, idéaliste ou romantique ; il l'a même soumis aux caprices de la mode. Il a regardé du côté de Bayreuth au temps de nos rougeoles wagnériennes, et il nous a donné du Massenet imprégné de musique moderne d'outre-Rhin. Il a regardé du côté de l'Italie, et il a écrit du Massenet « embu » de vérisme. Plus tard, il s'est tourné vers Mozart ; plus récemment, vers Gluck. Mais il n'a jamais imité ; il a conservé sa nature toute de câlinerie et de délicatesse, qui l'a tenu loin de la vulgarité. Musicien de l'actualité, si l'on veut. Mais c'est être quelqu'un que de pouvoir fixer l'actualité.

Ceci même sera l'excuse de ces pages, si d'aventure on vient reprocher à leur auteur de n'avoir point suffisamment fait œuvre de critique musicale.

Il convenait, pour l'étude d'un musicien vivant, comme il conviendrait pour parler d'un musicien qui n'existerait plus, mais qui serait encore proche de nous, de suspendre notre jugement dans la mesure du possible, d'éviter les sentences absolues, émises au nom de telle ou telle esthétique peut-être démodée demain.

J'ai essayé ici simplement de faire comprendre, d'expliquer les œuvres de Massenet, en les entourant, chaque fois qu'il fut possible, des circonstances dans lesquelles elles furent conçues. Chercher à retrouver l'homme dans un musicien qui est surtout un musicien de théâtre obligé « d'entrer dans la peau » de ses personnages, semblait chose vaine.

J'ai tenté de présenter cette étude avec le plus d'attraits possible pour en rendre la lecture agréable. On me pardonnera les passages arides en faveur de passages d'un abord plus facile.

C'est un livre de documents qui rendra peut-être plus tard leur tâche plus aisée à d'autres musicographes. Pour moi, je dois des remerciements

à quelques amis de Massenet qui m'ont ouvert leur bibliothèque ou leurs souvenirs : à MM. Henri Cain, Félix Duquesnel, Julien Torchet, Albert Soubies, Albert Carré et au Maître lui-même.

Les biographies de Massenet sont rares. Eugène de Solenière a consacré, en 1897, au musicien une brochure de 136 pages formée surtout d'extraits de jugements par la presse au fur et à mesure de l'apparition des œuvres de Massenet. Il existe en outre sur le compositeur un chapitre dans les *Profils d'artistes contemporains*, de Hugues Imbert, et un autre chapitre dans la *Musique française moderne*, de Georges Servières. J'ai compulsé ces écrits, en cherchant à les compléter par de nombreux articles de journaux qu'il a fallu retrouver ou par des renseignements oraux demandés à des sources autorisées. J'ai questionné Massenet et ceux de son entourage. J'espère avoir condensé le tout en ce livre, qui est un essai de documentation plus qu'un ouvrage de critique ou d'érudition.

De nombreuses reproductions par la photographie ornent ce volume. La photographie est un témoin qui dit toujours la vérité. De sorte que, si les assertions de mon texte étaient contestées, l'authenticité des documents soumis au lecteur plaiderait, tout au moins pour cette part, en faveur de la sincérité qui a inspiré le livre.

Le mérite du luxe avec lequel est présenté l'ouvrage revient tout entier à l'éditeur Carteret et à l'Imprimerie Lahure. Ce sont eux qui ont paré ce volume et qui en auront rendu les pages agréables à regarder. Ce souci d'élégance était dû au plus élégant des musiciens, à Massenet.

LOUIS SCHNEIDER.



LA CARRIÈRE DU MUSICIEN



LES ANNÉES D'ENFANCE — LE CONSERVATOIRE

Massenet a l'horreur instinctive du prénom, aussi ne faudra-t-il pas s'étonner que, dans ce livre qui lui est respectueusement consacré, nous l'ayons cavalièrement débaptisé de toute désignation autre que son nom patronymique. Mais comme il faut nous mettre en règle avec l'état-civil du Maître, nous allons publier son extrait de naissance, copié sur les registres de la mairie de Montaud, une petite commune près de Saint-Etienne (Loire) :

Ce jourd'hui, treize mai mil huit cent quarante-deux, à cinq heures du soir,

Devant nous, adjoint du maire de la commune de Montaud, officier de l'état civil délégué, Est comparu sieur Félix Nullet, âgé de trente-six ans, employé à la fabrique de faulx de la Terrasse, demeurant à Saint-Etienne, place Saint Charles, qui nous a dit que Dame Eléonore, Adélaïde Royer de Marancourt, épouse de Monsieur Alexis, Pierre, Michel, Nicolas Massenet, âgé de cinquante-cinq ans, fabricant de faulx, demeurant en cette commune, au lieu de la Terrasse, est accouchée dans le domicile de son mari, hier à une heure du matin, d'un enfant du sexe masculin qui nous a été présenté, auquel on a donné les prénoms de *Jules, Émile, Frédéric.*

Desquelles déclaration et présentation nous avons signé le présent acte en présence de Messieurs Martin Samuel, âgé de quarante-six ans, entrepreneur de messageries, demeurant à Saint Etienne, rue de Paris, et Charles Bessy, âgé de quarante-huit ans, teneur de livres, demeurant à Saint-Etienne, rue de la Bourse, et, après lecture faite, nous avons signé avec eux et le comparant.

Le grand-père de Massenet était originaire de Gravelotte (Moselle). Il était professeur d'histoire à la faculté de Strasbourg. Il avait épousé Françoise Hélène Mathieu de Faviers, fille de Jean-François Mathieu de Faviers, membre de la Chambre des Quinze, à Strasbourg.

Quant au père de Massenet, ancien élève de l'École polytechnique,



ÉTAT ACTUEL DE LA MAISON NATALE DE MASSENET

officier supérieur sous Napoléon Ier, il partit pour l'Espagne avec son oncle maternel, le baron Mathieu de Faviers, ordonnateur en chef de l'armée d'Espagne. En 1814, après la bataille de Toulouse, le jeune officier (M. Massenet père fit sa courte carrière dans le génie) ne voulut point servir la Restauration; il donna sa démission et, après avoir cherché une situation à Toulouse, revint à Saint-Étienne, sa ville natale. Dans ce pays de l'acier, il fit comme tous ses compatriotes, il s'adonna à l'industrie de la forge et plus particulièrement à la fabrication de la faulx.

Il eut quatre enfants d'un premier mariage, puis il épousa en secondes noces Mlle Adélaïde Royer de Marancourt, fille d'un commissaire des

guerres sous le premier Empire. Mlle de Marancourt avait été présentée tout enfant à la duchesse d'Angoulême, et élevée grâce aux conseils éclairés et aux soins effectifs de cette dernière. Elle avait acquis un assez joli talent sur le piano : les nécessités de la vie voulurent plus tard que cet art d'agrément devint pour elle un gagne-pain.

Ce qui est sûr, c'est que si les quatre enfants du premier lit n'eurent aucune aptitude artistique, les quatre enfants qui vinrent au monde ensuite montrèrent tous du goût pour les arts en général et pour la musique en particulier.

Ces détails, qui paraîtraient inutiles à propos de n'importe quel personnage, ont ici une certaine importance, car ils peuvent presque déterminer — après coup — c'est-à-dire expliquer le caractère de Massenet. Massenet tint de son père les qualités de précision et de ponctualité qui sont dans la tradition de notre belle École polytechnique ; à sa mère il dut le sens affiné de la musique qui, avec le travail, devint plus tard du génie; à condition d'admettre la définition célèbre de Buffon : « Le génie est une longue patience ».

Massenet a conté lui-même, dans une interview célèbre, au *Scribner's Magazine*, autobiographie qui fut traduite et publiée dans *La Lecture* du 10 juin 1896, ses débuts dans la vie : « Je suis né au bruit des pesants marteaux d'airain, comme disait jadis le poète. Mes premiers pas dans la voie musicale n'eurent pas un accompagnement plus mélodieux. »

Cette enfance bercée par les rythmes du marteau qui s'abat sur l'acier, eut aussi son influence sur le cerveau du Maître : elle lui a donné la faculté de penser musicalement dans les milieux qui sembleraient le moins favorables, dans le bruit et dans l'agitation.

Il va sans dire que cette faculté de pensée musicale est exclusive de toute réalisation technique, et que Massenet, malgré la grande virtuosité qu'il a acquise, a dû rechercher, tout comme un autre, le calme et la paix du loisir, quand il a voulu rendre tangibles les harmonieux dessins éclos dans son imagination.

La famille Massenet habita Saint-Étienne, 4, place Marengo, au premier étage, pendant quatre ans.

Le père de Massenet dut ensuite, à cause de son état de santé, renoncer à l'industrie. Toute la famille vint s'installer à Paris en 1848 : Mme Massenet, très courageusement, trouva le moyen de prodiguer ses soins

à sa petite famille et de donner en même temps des leçons de piano. Le jeune Massenet dut à sa mère l'initiation aux premiers rudiments de la musique; l'excellent professeur semait du reste en un terrain à la merveilleuse préparation duquel elle n'avait pas été étrangère.

Le petit Massenet se présenta en effet aux examens d'admission du Conservatoire, le 10 janvier 1853; il fut reçu d'emblée, après une étonnante exécution du finale de l'op. 19 de Beethoven, et désigné, ainsi qu'il en est encore aujourd'hui l'usage, pour la classe de piano élémentaire dont Adolphe Laurent était le professeur. Il faut croire qu'à cette époque, comme aujourd'hui encore, le poste si envié de professeur au Conservatoire n'était pas grassement rétribué, puisqu'en même temps qu'il enseignait le piano aux enfants, Laurent était employé au ministère de la Guerre. Peut-être Laurent imputait-il au ministère de la Guerre la pénurie de son appointement qui le forçait à cumuler deux fonctions si différentes; peut-être accusait-il le Conservatoire de le payer trop peu et avait-il accepté un poste d'employé dans les bureaux de la Guerre. Le cas est assez curieux à relater.

Massenet avait dix ans révolus; il entrait en même temps dans la classe de solfège de Savard; il y obtenait à la fin de l'année un troisième accessit et était nommé le dernier parmi les trois concurrents à qui fut décernée cette récompense. Il travailla encore deux ans dans la classe de solfège, et, n'ayant pu obtenir aucune nomination supérieure à son troisième accessit, il dut abandonner la classe.

Il en fut tout autrement de l'étude du piano. Au bout de l'année, il remportait aussi un troisième accessit (le morceau de concours était le premier allegro de la Sonate en *fa* mineur de Schulhoff); il se sentait poussé vers l'étude du piano par un goût très rare chez un enfant de son âge, un goût qui ressemblait presque à une vocation.

La santé de son père faillit entraver l'évolution de cette jeune et brillante carrière. Toute la famille dut en effet quitter Paris, dont le séjour n'avait guère réussi ni au point de vue physique, ni au point de vue moral, à son chef découragé. On alla s'installer à Chambéry, où de vieilles relations attendaient M. et Mme Massenet et où un air plus pur que celui de Paris devait réconforter le malade.

Massenet fut désolé d'interrompre des études de piano qui le passionnaient et des succès qui n'étaient que le prélude de ceux auxquels il était destiné. Ce chagrin alla-t-il jusqu'à la fuite du domicile paternel, comme

l'ont prétendu certains biographes[1]? Il semble bien difficile de le croire étant donné que jamais la famille Massenet n'eut l'idée de contrarier les goûts si arrêtés de l'enfant. Massenet a, du reste, toujours nié cette fugue; et, dans l'interview citée plus haut, il dit lui-même : « J'eus le courage de demander à mes parents de revenir au Conservatoire. Mon désir les affligea vivement, ils consentirent cependant à m'accorder l'autorisation et depuis ce moment je ne quittai plus Paris ».

Massenet possédait à Paris une tante, Mme Cavallié-Massenet, qui habitait au coin de la rue Condorcet et de la rue Rochechouart; elle fut heureuse d'accueillir son neveu élève du Conservatoire. Elle se voua à lui de tout son cœur et de toute sa sollicitude. Elle fut fière de surveiller le travail du jeune musicien, mais elle eut aussi à en subir les espiègleries; le grand bonheur de Massenet, — chaque âge a ses plaisirs, — était de descendre la rue Rochechouart en bande serrée avec d'autres camarades, en poussant des cris perçants qui effrayaient tout le quartier. Un de ses voisins d'alors m'a conté le souvenir de ces équipées. Mais cette turbulence n'excluait pas chez l'enfant un goût très vif pour l'étude.

MASSENET EN 1860

Massenet poursuivait victorieusement ses classes de piano. Ses succès furent rapides; en 1856, il obtint le premier accessit (le morceau de concours était le premier solo du Concerto en *si* mineur de Hummel) et, en 1859, il fut déclaré digne du premier prix (le morceau de concours était le Concerto de Hiller dédié à Moschelès).

L'année suivante, il entrait dans la classe d'harmonie de Reber où il était admis le 17 janvier 1860; au bout de son année scolaire, il était récompensé par un premier accessit; et, chose curieuse, il ne put pas par la suite obtenir une récompense plus élevée que ce premier accessit. Il en fut de

1. Notamment Hippolyte Hostein, *Historiettes et Souvenirs d'un Homme de Théâtre*, 1878, p. 182 (Dentu, éditeur), et à sa suite Hugues Imbert, *Profils d'Artistes contemporains*, 1897, p. 135 (Fischbacher, éditeur).

même dans la classe d'orgue professée par Benoist ; là, il n'arriva même pas à se faire décerner une nomination. En 1861, le 2 novembre, il était admis dans la classe de composition alors professée par Ambroise Thomas. Or, l'étude du contrepoint et les exercices sur l'affinité des sons ne pouvaient remplacer, chez un esprit aussi méthodique que celui du jeune Massenet, l'étude de l'harmonie, qui est la science de la formation et de l'enchaînement des accords. Aussi résolut-il de s'adresser à un professeur spécial pour réapprendre l'harmonie dont les cours lui avaient si peu profité au Conservatoire. Il choisit son ancien professeur de solfège, Savard.

Mais il fallait trouver le moyen de vivre, car Massenet ne recevait pas de pension mensuelle de son père. Il ne voulait plus être à la charge de sa tante et il lui fallait payer les dix francs que coûtaient les leçons d'harmonie de Savard.

C'est ici que commença pour Massenet le combat pour l'existence, combat terrible tant que le prix de Rome ne fut pas venu récompenser le compositeur.

Jules Vallès, l'auteur des *Réfractaires*, a tracé un portrait de Massenet à cette époque. On verra quel travailleur acharné Massenet était déjà :

Un hasard, raconte Jules Vallès[1] dans un article intitulé *l'Écureuil du Déshonneur*, m'avait fait retrouver un ancien petit voisin de province, le frère aîné d'un tout jeune garçon qui faisait de la musique et était au Conservatoire. Il s'appelait Massenet.

Étant trop vieux, je n'avais pas connu ce cadet-là, mais avec l'autre on avait été copains au collège de Saint-Étienne. M. Massenet père était sur la marge de cette grande ville noire, le directeur de la fabrique d'armes ou d'une manufacture de faulx : mais à côté des hangars et des ateliers, il possédait une campagne plantée d'arbres et pleine de fleurs. Entre ces fleurs et ces arbres, on allait jouer le dimanche.

Massenet aîné faisait le même métier que moi, ou du moins il me le dit, il était dans la littérature et voulait arriver au théâtre.

Il me proposa de collaborer.

Entendu !

Quel genre ?

Ce fut bien vite décidé.

Massenet connaissait un acteur du Palais-Royal nommé Michel. C'était un ami dans la place. On résolut d'écrire une pièce burlesque pour le théâtre de MM. Dormeuil et Plumkett. Aussi, tous les soirs, en sortant de la brasserie des Martyrs, s'installa-t-on pendant deux grands mois dans un atelier de peintre prêté la nuit par un proche parent de mon collaborateur. Il y avait deux lits de camp qu'on remisait le

1. *Le Réveil* (un journal depuis longtemps disparu), numéro du 11 juillet 1882.

matin, quand le cadet arrivait le matin pour travailler son piano. Il avait alors, ce pianoteur, quatorze ou quinze ans peut-être, de longs cheveux blonds, des yeux profonds, et, tout gamin qu'il fût, il nous intimidait et nous inspirait presque du respect, tant il était assidu et piocheur, exact comme une pendule, venant placer son derrière sur *sa méthode* et attaquant à heure fixe son instrument, écartant d'un geste de Pythonisse, tout ce qui gênait sa furie d'harmonie.

On cachait le brouillon de *l'Écureuil du Déshonneur* quand on l'entendait monter l'escalier; on écartait aussi la bouteille de cognac qui servait à arroser les scènes difficiles....

Ajouterai-je que *l'Écureuil du Déshonneur* ne fut jamais représenté ?

Tout en suivant les cours du Conservatoire, Massenet jouait le soir du triangle dans l'orchestre du Gymnase; puis, quelques mois plus tard, il fut timbalier au Théâtre Lyrique.

Ces années où Massenet fut timbalier, Victorin Joncières, qui débutait lui aussi dans la carrière musicale, en a raconté le souvenir dans un article du *Gaulois*[1] :

Cela se passait, si j'ai bonne mémoire, en l'été de l'année 1859. A cette époque, je commençais à négliger la peinture pour la musique, et j'avais hâte d'entendre exécuter par un orchestre mes timides essais symphoniques. Je n'osais encore aller frapper à la porte des concerts réguliers et je pensais atteindre plus facilement mon but en m'adressant à une société d'amateurs.

Justement, j'en découvris une dont les séances avaient lieu dans la grande salle du café Charles, rue des Poissonniers, à Montmartre, sous la direction de Marié, coryphée à l'Opéra, le père des trois cantatrices Galli[2], Paola et Irma, dont les brillants succès dans la carrière lyrique sont encore présents à toutes les mémoires.

Demeurant à cette époque à Montmartre, j'avais souvent entendu, en passant devant le café Charles, un bruit confus d'instruments; je m'étais informé, et, un beau soir, prenant mon courage à deux mains, je me risquai à aller trouver le père Marié, au moment où il allait monter au pupitre pour diriger sa phalange d'instrumentistes.

C'était un petit homme replet, grisonnant, la face épanouie, au regard vif et perçant derrière les lunettes d'or. Déjà il brandissait son bâton pour donner le signal du premier accord, lorsque je pénétrai dans la salle.

Je lui exposai en tremblant ma requête. Il m'écouta avec bienveillance et me répondit : « C'est que nous ne jouons que les maîtres ici. Cependant, lorsqu'on nous apporte une œuvre de valeur, nous l'essayons. Tenez, notre timbalier — et il me montrait un tout jeune homme en train d'accorder son instrument — notre timbalier,

1. *Le Gaulois*, 23 octobre 1898.

2. Galli devint plus tard au théâtre la célèbre Galli-Marié, la créatrice de *Mignon* et de *Carmen*.

qui a quelques dispositions, a écrit une marche religieuse, que nous exécuterons un jour à Saint-Pierre de Montmartre, à l'occasion d'une fête solennelle. Justement nous avons besoin d'un artiste pour tenir alternativement les parties de grosse caisse et de tambour. Voulez-vous prendre place à la batterie à côté de M. Massenet ? Si vous faites l'affaire, nous pourrons essayer quelque morceau de votre composition ? »

Je n'avais de ma vie touché une mailloche de grosse caisse, mais j'étais d'une assez jolie force sur le tambour. C'est même l'instrument pour lequel j'ai montré, dès l'enfance, les plus remarquables dispositions.

J'acceptai avec force remerciements l'offre qui m'était faite, et j'allai prendre place auprès du jeune adolescent qui m'avait été désigné. Massenet était alors presque un gamin : imberbe, avec un petit nez retroussé, le front haut sous les longs cheveux rejetés en arrière, le visage pâle éclairé de deux petits yeux à la fois pleins de malice et de bienveillance. Il me fit place avec empressement auprès de lui, et je saisis la mailloche et les cymbales pour l'exécution de *Lestocq* qui était sur le pupitre.

Cet orchestre était composé de modestes employés, de commerçants du quartier, de vieux petits rentiers, pleins d'ardeur et de bonne volonté, attentifs et soumis devant les allures olympiennes que prenait leur chef, décrivant d'immenses paraboles avec son bâton de mesure. Tous les violonistes voulant jouer la partie du premier violon, le père Marié avait obtenu à grand'peine deux seconds violons et un alto. Il y avait quatre flûtes, jouant toutes les quatre la première à l'unisson ; pas de hautbois ni de bassons, trois clarinettes, un cor, un trombone, deux violoncelles et deux contrebasses.

Tout ce monde-là préludait avec rage, sans prendre la peine de s'accorder. L'on attaqua l'ouverture de *Lestocq*. Quelle horrible cacophonie ! Les violons grinçaient furieusement, les flûtes sifflaient comme des merles, le cor gloussait, timidement, écrasé par le mugissement du trombone. Tel un dompteur, le père Marié s'efforçait de maîtriser cette ménagerie déchaînée, tandis que moi, perdu au milieu des mesures à compter, je frappais au hasard de formidables coups de grosse caisse dont le fracas achevait d'exaspérer le malheureux chef d'orchestre qui, de temps en temps, épongeait son visage cramoisi avec un large foulard à carreaux, placé sur le rebord de son pupitre.

« Vous avez de la vigueur, me dit-il à la fin du morceau, mais vous ne comptez pas bien vos pauses. »

On passa ensuite à l'exécution de l'ouverture de la *Gazza Ladra*. Dans ces étonnantes répétitions, on ne recommençait jamais un morceau. On consommait de la musique à l'heure, dévorant en une séance trois ou quatre ouvertures et une symphonie.

Un peu déconfit de mon début comme grosse caisse, je devais prendre une éclatante revanche comme tambour. J'exécutai le roulement de l'introduction de la *Gazza Ladra* avec une incomparable maëstria. Mon voisin, le petit Massenet, jetant sur moi un regard d'admiration, me dit avec une conviction qui me fit tressaillir d'orgueil : « Mâtin ! tu as un joli talent de tambour, toi ! » Je fus extrêmement flatté de ce compliment en même temps que charmé de ce tutoiement bon enfant, où je devinais un nouvel ami. La glace était rompue ; du coup, je devenais l'un des virtuoses de l'orchestre.

« Allons, dit le père Marie, à la fin de la séance, vous êtes des nôtres. Pour fêter votre entrée, vous allez payer votre bienvenue. Garçon, cria-t-il par la porte entr'ouverte qui donnait sur l'escalier, de la bière et des verres !

Ma bourse était bien plate à cette époque, et je fus effrayé à la pensée d'abreuver tout ce monde à mes frais. Massenet comprit mon angoisse. — Ne crains rien, dit-il en souriant, ici on fait l'œil, et puis la bière ne coûte que quatre sous la canette ; tu en auras pour une jolie pièce de deux francs. »

Je sortis avec mon nouvel ami qui me reconduisit jusqu'à ma porte, tout en haut de la Butte. Chemin faisant, il m'apprit qu'il était accompagnateur chez Roger, en attendant qu'il obtînt le prix de piano au Conservatoire. Il composait aussi et son ambition était de faire représenter, à l'École lyrique de la Tour-d'Auvergne, une opérette en un acte, de sa façon, intitulée *les Deux Boursiers*. Quant à sa marche religieuse, il attendait avec impatience le grand jour où l'orchestre du café Charles en ferait retentir les échos de la vieille église paroissiale de Montmartre.

D'une nombreuse famille sans fortune, Massenet, attelé du matin au soir à son piano, blousait des timbales trois fois par semaine au théâtre des Italiens, et tous les vendredis au café Charles. Je crois bien qu'il garda sa place de timbalier à la salle Ventadour jusqu'au jour où il remporta le grand prix de Rome. Il eut pour successeur Émile Pessard qui lui aussi, quelques années plus tard, devait aller loger à la villa Médicis.

C'est de cette époque bien lointaine que date mon amitié pour Massenet, dont je devinai le grand talent dès que je connus ses premiers essais de composition. Je crois pouvoir dire que cette sympathie que j'éprouvai pour lui dès notre première rencontre fut réciproque ; car depuis, en toutes circonstances, j'ai trouvé en lui un camarade bon, dévoué, obligeant, auquel, de mon côté, je n'ai jamais négligé de prouver ma sincère admiration et ma profonde affection.

Cette bonhomie, cette bienveillance, cette obligeance qui allèrent droit au cœur de Victorin Joncières, sont la dominante du caractère de Massenet. Et certes, à ce début de sa carrière, la vie ne lui souriait guère, et d'autres que lui en eussent voulu au genre humain, d'autres que lui eussent montré un visage morose.

Le jeune timbalier « blousait » alors trois soirs par semaine au Théâtre Lyrique, et il touchait chaque fois un appointement de 2 fr. 50 ; autrement dit, il recevait 7 fr. 50 à la fin de la semaine.

Avec l'argent gagné dans ces fonctions si modestement rétribuées, Massenet vint un jour payer son professeur d'harmonie, Savard.

Je laisse ici la parole à Hippolyte Hostein[1] :

A la fin du cours, M. Savard, qui n'avait jamais rien réclamé, voit le jeune Massenet

1. *Loc. cit.*, p. 103.

placer discrètement sur un coin de la cheminée deux rouleaux de cent francs chaque, formant le solde des vingt leçons. Sans faire allusion à cet incident, le professeur s'approche de Massenet : « Mon ami, lui dit-il, un éditeur m'a confié une messe d'Adam, écrite pour musique militaire, et qu'il faudrait orchestrer pour musique symphonique. Cela me prendrait plus de temps que je n'en puis donner. Voici cette messe : rendez-moi le service de faire le travail. Vous m'obligerez infiniment. Puis-je compter sur vous? »

Je laisse à juger si Massenet accepta avec empressement. Être agréable au bon et savant M. Savard, quelle joie! Orchestrer une messe d'Adam, quelle heureuse fortune!

Il se mit donc à l'œuvre avec ardeur. Le travail terminé, il courut le déposer chez le professeur. Qu'allait-il penser des efforts d'un commençant? Massenet attendait avec anxiété. Enfin il est mandé par M. Savard qui l'accueille en souriant.

« Mon enfant, lui dit-il, ce que vous avez fait est très bien. Ah! une observation....

— Quoi donc? demanda le jeune homme en balbutiant.

— Le travail est rétribué. Vous avez tout fait ; donc la rétribution vous appartient. Point de refus, point de fausse délicatesse, je ne les admettrais pas, mon ami, je vous en préviens. »

Profitant du silence respectueux et de la soumission instantanée de son élève, le professeur lui glisse vivement dans la main un petit paquet composé des deux rouleaux de cent francs précédemment remis par Massenet.

M. Savard avait imaginé ce moyen de restituer à son élève, en ménageant sa délicatesse, le prix de ses leçons!

Dans la classe de composition d'Ambroise Thomas, Massenet devint vite l'élève préféré de son maître; il remporta au bout de la première année, en 1862, le second prix de contrepoint ; en même temps, il obtenait une mention honorable au concours pour le prix de Rome; dès l'année suivante, avec le premier prix de contrepoint et fugue, il méritait le premier grand prix de Rome.

Un de mes confrères, Charles Formentin, qui a quitté aujourd'hui le journalisme pour de plus utiles fonctions de trésorier-payeur général, a eu la bonne fortune de pénétrer dans les combles de l'Institut et de retrouver les traces des deux concours de Rome auxquels Massenet prit part. Car nos jeunes candidats n'allaient point alors se recueillir parmi les arbres et les fleurs du palais de Compiègne; c'était dans des chambres mansardées de l'Institut, dans de vraies cellules plutôt destinées à des prisonniers qu'à des musiciens, qu'il fallait travailler pour le prix de Rome. Charles Formentin a narré tout cela spirituellement en ces termes[1] :

1. *Le Figaro*, 24 mars 1899.

En 1862, le sujet de cantate sur lequel Massenet devait exercer son inspiration avait pour titre : *Louise de Mézières*[1]. Il est probable que le thème prêtait à la parodie car je lis sur les murs : « Héloïse la mercière », et par-dessous, des dessins d'une extravagance folle que Caran d'Ache signerait. Le jeune compositeur est entré en loge — car c'est ici sa loge — le 17 mai au matin. Les trois premiers jours *Louise de Mézières* ne porte pas beaucoup à l'imagination. « Rien. — Absolument rien — Toujours rien! » Ce sont les mots qu'a inscrits un crayon découragé.

Le 23 mai : « Impuissant. Je finis mon duo. Je recommence mon cantabile trois fois ».

Les jours suivants l'inspiration souffle. Massenet abat coup sur coup le duo, le trio, l'air du baryton, l'ensemble final.

Le 2 juin, on lit sur les murs : « Je roupille jusqu'à 9 heures 1/4. Je recommence l'introduction ».

Enfin le 10 juin, je vois, crayonné en grosses majuscules : « Fichu le camp à 11 heures du matin! »

Continuons l'enquête murale. Voici un dessin qui est toujours d'actualité : Un vieux cocher sur une vieille guimbarde que traîne une vieille haridelle; dessous, ces mots : « Au pas. A l'heure. » Puis, sur une portée de musique, un air qui commence sur ce texte : « Toi que l'oiseau ne suivrait pas! » Signé : Jules Massenet.

En 1863, l'entrée en loge a lieu le 16 mai, à 4 heures de l'après-midi. Le sujet de la cantate est cette fois : *David Rizzio*. Massenet est toujours irrevérencieux. Voici ce qu'il écrit sur le nouveau thème : « Quand David Rizzio ressemble-t-il le plus à une casserole percée ? — voir la réponse au-dessus de la porte. » Voyons au-dessus de la porte. Réponse : « C'est à la fin du duo, quand il dit : *Je fuis!* »

Comme l'année précédente, Jules Massenet, dès le début, n'est pas en train.

16 mai : « Je suis malade ».

17 mai : « Rien. Je suis encore malade, zut! »

On voit que le petit local de l'Institut, qui devait sentir le rance et le moisi, n'avait pas précisément éteint la bonne humeur de Massenet.

Ces annotations plaisantes ou autres, on les retrouvera du reste plus tard sur tous les manuscrits des partitions de Massenet, qui a pris l'habitude d'inscrire au jour le jour ses impressions sur les mêmes feuillets où il notait ses inspirations musicales.

La cantate de *David Rizzio*, dont le livret était de Gustave Chouquet, fut chantée par le ténor Gustave Roger, par Bonnehée et Mme Vandenheuvel-Duprez. Le rapporteur de l'Institut fit l'éloge de l'introduction, remarqua une sérénade, puis une ballade écossaise. Cette ballade fut publiée plus tard séparément par Escudier. *David Rizzio* était mieux qu'un

1. L'auteur était le poète Édouard Monnais.

devoir d'élève, mais ne laissait pas encore deviner ce que serait le musicien. Il allait dégager son tempérament pendant son séjour à Rome, au milieu du recueillement, au milieu aussi des chefs-d'œuvre de l'art, où ses facultés émotives allaient trouver leur libre expansion.



LA VILLA MÉDICIS — LES PREMIÈRES ŒUVRES

Rome ! Il faut lire dans Berlioz[1] ce que ce mot magique cache d'illusions et d'espoirs, et aussi ce qu'il y a d'injuste et d'ironique dans la façon dont est attribué le prix de Rome, pour lequel

> Toutes les sections de l'Académie des Beaux-Arts se réunissent pour le jugement définitif. Les peintres, statuaires, architectes, graveurs en médaille et graveurs en taille-douce, forment un imposant jury de trente à trente-cinq membres dont les six musiciens cependant ne sont pas exclus . .
>
> Ainsi le prix de musique est donné par des gens qui ne sont pas musiciens et qui n'ont pas été mis dans le cas d'entendre, telles qu'elles ont été conçues, les partitions entre lesquelles un absurde règlement les oblige de faire un choix.
>
> Il faut ajouter, pour être juste, que si les peintres, graveurs, etc., jugent les musiciens, ceux-ci leur rendent la pareille au concours de peinture, de gravure, etc., où les prix sont donnés également à la pluralité des voix, par toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux Arts.

Berlioz écrivait ceci en 1848 ; d'autres musiciens ont passé et le règlement de l'Institut est encore le même aujourd'hui. Mais le lauréat ne récrimine pas ; Rome, c'est pour lui la liberté, il est un homme, c'est le premier argent qu'il gagne : son traitement annuel de 2 510 francs, son

1. *Mémoires*, t. I, p. 125.

indemnité de table de 1200 francs et surtout les 600 francs qu'il reçoit en quittant Paris pour les frais de son voyage, tout cela bouillonne dans sa tête aussi bien que dans sa poche; c'est l'idéal artistique réalisé, c'est aussi le problème du souci matériel de la vie résolu pour quatre années.

Le jeune prix de Rome n'entrevoit pas les difficultés qui l'attendent plus tard; gaiement, allègrement, légèrement, il s'achemine avec ses camarades des autres sections vers la Ville Éternelle, où il doit arriver dans le courant de janvier.

Massenet se trouva à Rome avec des condisciples dont la célébrité ne devint pas moins grande que la sienne. C'étaient le graveur Chaplain, les sculpteurs Falguière et Chapu, le peintre Carolus-Duran. Quelles impressions ressentirent ces jeunes gens dans cette ville toute pleine des souvenirs du monde ancien écroulé, tout imprégnée aussi des aspirations d'un monde artistique nouveau? il faut laisser à Massenet lui-même le soin de nous les décrire. Empruntons-en le récit à cet article du *Scribner's Magazine* qui est la seule autobiographie que nous possédions sur lui :

Oh! ces deux années délicieuses passées dans Rome, à la chère Villa Médicis, ces années sans pareilles dont le souvenir vibre encore dans ma mémoire et m'aide aujourd'hui même à refouler les influences néfastes du découragement! — Ce fut à Rome que je commençai à vivre; ce fut là, au cours des joyeuses excursions faites en compagnie de mes camarades musiciens, peintres ou sculpteurs, et durant nos causeries sous les chênes de la Villa Borghèse ou sous les pins de la Villa Pamphili, que je ressentis les premiers élans d'admiration pour la nature et pour l'art. Quelles heures charmantes nous employions à errer dans les musées de Naples et de Florence! Quelles délicates et mélancoliques émotions nous faisait éprouver la visite des églises mystérieusement obscures de Sienne et d'Assise! Comme l'on oubliait vite Paris et ses théâtres, et sa foule bruyante, et sa vie enfiévrée!.....

Je ne dirai jamais assez combien m'est cher et combien fidèle me reste le souvenir des années que je passai à Rome. J'aimerais à convaincre d'autres débutants de l'utilité qu'il y a pour les jeunes musiciens de quitter Paris et de vivre, — ne fût-ce qu'une seule année, — à la Villa Médicis au milieu d'une élite de camarades. Oui, je suis tout à fait partisan de cet *exil*, comme l'appellent les mécontents. Je pense qu'un tel séjour peut créer des poètes et des artistes, et qu'il doit éveiller des sentiments et des impressions qui, faute de cela, seraient en danger de rester éternellement inconnus de ceux mêmes chez lesquels ils étaient endormis.

De sa chambre, dans cette Villa Médicis située en haut du Monte-Pincio, Massenet se grisait de lumière, et sa nature expansive s'enthousiasmait à contempler la vie qui débordait dans la rue. Malgré son appointement de

pensionnaire de Rome. Massenet n'était pas riche alors. La photographie ci-dessous, qui le représente dans son intérieur, ne nous le montre pas dans



MASSENET DANS SA CHAMBRE DE LA VILLA MÉDICIS

la traditionnelle robe de chambre rouge dont plus tard il s'« homardait » pour travailler, — c'est son expression même; — non, là, il endossait.

comme on le voit, un vieux pardessus élimé qu'il finissait d'user et qui fut le fidele compagnon de ses premières méditations artistiques.

Mais l'insouciance de la jeunesse primait tout, et les camarades étaient là qui se chargeaient de dissiper les idées noires. Vingt-deux pensionnaires en effet se réunissaient chaque jour au moins deux fois autour de la table commune, et la fameuse salle à manger, ornée des portraits de tous les



Croquis de Chaplain.

MASSENET EST REPRÉSENTÉ NOTANT, DANS LA CAMPAGNE ROMAINE, A SUBIACO, SUR LA ROUTE DE TIVOLI, UN AIR QUE JOUE UN PATRE. CET AIR DEVINT PLUS TARD L'INTRODUCTION DE « MARIE-MAGDELEINE ».

pensionnaires depuis la fondation de l'Académie de France à Rome, retentissait de joyeux propos qui auraient déridé les visages les plus rébarbatifs. Au surplus Massenet n'avait pas une âme de mystique ni de contemplatif; Rome se présentait à lui sous un autre aspect qu'une ville de recueillement; il savait s'abstraire de la majesté tranquille de cette capitale de l'humanité et il se mêlait à la vie mondaine dont il avait été séparé jusqu'ici par l'étude acharnée.

C'était dans le salon du directeur, qui le dimanche soir était ouvert à tous les élèves de la Villa Médicis, que la haute société de Rome et celle qui était de passage à Rome se retrouvaient, heureuses et fières de pouvoir

en ce coin de territoire français apporter l'hommage de leur admiration à tout ce qui avait alors un nom dans les arts, on allait en avoir un.

La direction de la Villa Médicis pendant le séjour de Massenet à Rome changea plusieurs fois de titulaire. De 1864 à 1865, elle fut aux mains de celui qu'on appelait alors le bon M. Schnetz. Ce Schnetz était un peintre. M. Albert Soubies lui a consacré une très intéressante étude[1]. Stendhal nous a montré[2] Schnetz « regardé par la noblesse indigène comme un des siens, ayant le même train que les princes et la même opinion que les cardinaux »; menant d'ailleurs, en dehors des jours de représentation, « une vie intérieure d'une simplicité romaine ».



MASSENET DESSINÉ PAR CHAPLAIN

Après Schnetz, vint le peintre Robert Fleury, qui abandonna son poste au bout de quelques mois, à la suite d'une grave maladie de sa femme.

Enfin, en 1865, Hébert succéda à Robert Fleury. Hébert, le peintre d'une indéfinissable suavité, défendait les classiques, sans lesquels, pour lui, il n'y avait pas de salut; et pourtant, membre du jury de peinture, il fut de ceux qui ne refusèrent pas l'*Olympia* de Manet. C'est dire quel éclectisme et quelle clairvoyance avaient pénétré avec Hébert dans les vieux murs de la Villa Médicis.

Dans ces salons, présidés successivement par Schnetz, Robert Fleury et Hébert, le grand pianiste Liszt faisait fureur. Liszt, qui était non seulement un grand virtuose, mais aussi un précurseur, à qui il faudra que tôt

1. *Les Directeurs de l'Académie de France à la Villa Médicis*, p. [illegible] et suivantes.
2. *Rome contemporaine*, passim.

ou tard la postérité rende justice, prit en affection le jeune Massenet dont la tournure d'esprit lui semblait déjà très dégagée des formules d'école, et dont les premiers essais musicaux témoignaient d'une très intéressante hardiesse dans l'instrumentation.

Liszt rêvait, à ce moment, d'abandonner les gloires de la vie séculière, pour se consacrer aux devoirs plus austères de la vie monacale, et il se préparait à cette retraite en habitant un couvent sur le Monte-Mario à Rome; il donnait des leçons aux jeunes filles et aux femmes du monde; il résolut de les abandonner, et il demanda à Massenet de vouloir bien le remplacer auprès Mme et Mlle de Sainte-Marie à qui il prodiguait les conseils de son art.

Mme de Sainte-Marie réunissait chez elle des musiciens; aux côtés de Liszt, se trouvait Sgambati, le pianiste et compositeur, qui fit connaître à Rome et dirigea en 1866 la symphonie du *Dante* de Liszt. Dans ce foyer d'art, la musique fit éclore entre Massenet et Mlle de Sainte-Marie un sentiment tendre qui devait aboutir plus tard à une demande en mariage.

Cette vision de la première femme exalta l'imagination du jeune compositeur. Mlle de Sainte-Marie était un être charmant doué de toutes les séductions, délicate d'esprit, très musicienne; elle fut pour Massenet, non seulement la jeune fille qu'il rêvait d'avoir pour femme; elle fut pour l'artiste, pour le musicien, l'Idéal, la femme entrevue qui devient l'Égérie, la créature d'élection à laquelle vont, dévotement, avec ferveur, toutes les aspirations et toutes les inspirations.

C'est de cette époque, que datent certainement les envolées de *Marie-Magdeleine*, la conception langoureuse de quelques pages de *la Vierge*, et le charme troublant de la figure d'*Ève*. Une femme avait passé dans l'oratorio, dans ce genre froid et compassé; cette femme avait suffi pour lui insuffler de la vie et de la passion.

Malheureusement, ce roman commença pour le compositeur par une déception; la demande de Massenet ne fut pas accueillie; elle fut ajournée, les parents estimant qu'un Idéal n'est pas suffisant pour assurer les bases d'une famille. Massenet ne se découragea pas, il avait foi en lui-même, il avait foi en celle qu'il considérait comme sa fiancée, il se mit au travail. De cette époque datent ses envois de Rome, qu'aux termes du règlement il soumit au jugement de l'Institut : c'était une ouverture symphonique, intitulée *Grande ouverture de concert*; c'était un *Requiem* à quatre et huit

voix avec accompagnement de grand orgue, de violoncelle et de contre-basse.

A côté de ces épreuves obligatoires, il composait fiévreusement *Pompeïa*, une suite symphonique, *Scènes de bal* pour piano, deux *Fantaisies* pour orchestre, *Poèmes d'Avril*, etc., etc. Tels étaient les témoignages de l'activité dévorante du débutant.



PEINTURE MURALE DE LA VILLA MÉDICIS
MASSENET A 23 ANS

Mais le statut qui régit l'Académie de France à Rome est formel; il fallait obéir au fameux article 19 du règlement qui prescrit aux « musiciens compositeurs, après une année passée à Rome et en Italie, de visiter l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie et d'y séjourner au moins une année. Quant à la dernière année de leur pension, il leur est permis de la passer soit à Rome, soit en France. »

Massenet s'exila donc à la fin de 1865; il séjourna dans les principales villes d'Allemagne, il habita Pesth pendant quelques mois, il y écrivit les *Scènes Hongroises*; il nota en Bohème des airs tchèques et il prit goût à la musique pittoresque et descriptive à laquelle il apporta ce contingent personnel d'instrumentation, dans lequel il est devenu un maître. Il revint à Rome en 1866, et, le 8 octobre, il put enfin épouser celle au souvenir de qui il n'avait cessé d'être fidèle.

Il rentra avec Mme Massenet à Paris; c'en était fini avec le séjour payé par l'État à Rome, c'en était fini de la sécurité du lendemain; le corps-à-corps avec l'existence commençait. Massenet donnait des leçons. En été, quand les leçons se faisaient rares par suite des villégiatures, Massenet acceptait de donner des concerts de piano dans les villes d'eaux. Et comme, au retour, la rémunération des leçons de piano était trop

aléatoire, il reprit un poste de timbalier au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Ici se place une anecdote qui marque quel tempérament dramatique possédait déjà Massenet. On jouait un *Napoléon* quelconque à la Porte-Saint-Martin. Le figurant qui devait représenter l'Empereur manqua un soir son entrée. Gros émoi dans les coulisses; le régisseur était affolé, d'autant plus que les comparses criaient : « Vive l'Empereur! », et que l'Empereur s'obstinait toujours à ne pas paraître. Massenet eut la présence d'esprit de frapper un grand coup de timbales; et la silhouette impériale, ainsi devinée mais demeurée mystérieuse, parla plus éloquemment à l'imagination des spectateurs, qu'elle n'aurait parlé à leurs yeux sous la forme d'un figurant minable affublé de la défroque de Napoléon. Massenet fut félicité par le chef d'orchestre, puis par le directeur. Il avait sauvé la situation et il s'était révélé homme de théâtre, il avait trouvé un « effet » aussi sobre qu'intense. On peut dire que c'est devenu plus tard la caractéristique de tout son art.

Massenet habitait à ce moment en dehors de Paris. Il était allé cacher son bonheur à la campagne, et il vivait entouré de l'affection de sa femme et de sa belle-mère. M. Camille Benoît, le distingué musicographe, donne, dans un très bel article consacré à Massenet[1], une silhouette intéressante du musicien au début de sa carrière :

> Tous les avantages, tous les agréments qu'apportent de jeunes amitiés artistiques ajoutaient au charme et à la plénitude de cette vie. Ce fut alors que Massenet fréquenta beaucoup le poète, à la fois païen et mystique, que George Sand a nommé « le spiritualiste malgré lui », l'auteur souvent et superbement inspiré de la *Gloire du souvenir*, Armand Silvestre.
>
> Grande fut l'influence de cette fréquentation sur le talent naissant du jeune compositeur; elle doit être notée avec soin pour l'étude de ses origines.

Les premières œuvres de Massenet furent, en effet, écrites sur des poésies d'Armand Silvestre. Ce poète, un des plus exquis parmi les *poetæ minores*, apportait au musicien des vers d'une jolie facture, d'une émotion attendrie, qui étaient tout à fait d'accord avec la nature de Massenet.

Le jeune musicien commençait du reste à se faire connaître avec *la Grand'Tante*, une œuvrette en un acte que l'Opéra-Comique représenta en 1867. Quelques semaines après, c'était la *Première Suite pour*

1. *Le Mémorial de la Loire*, 18 février 1884.

orchestre, que dirigeait Pasdeloup aux Concerts populaires ; puis ce fut, d'œuvres en œuvres, la gloire. On trouvera à la suite de ces pages biographiques une analyse de chaque production théâtrale de Massenet, classée dans la catégorie à laquelle elle appartient, et placée dans l'ordre chronologique de sa représentation ou de son exécution. Il est donc inutile d'en tracer ici une esquisse.

J'ajouterai seulement qu'avec la gloire vinrent les honneurs; les premiers succès de Massenet furent récompensés par la Légion d'honneur, le 26 juillet 1876; par décret du 7 octobre 1878, il fut nommé professeur de contrepoint et fugue et de composition au Conservatoire, sous la direction de son maître, Ambroise Thomas; il est même assez curieux de remarquer qu'il succédait dans cette classe comme professeur à François Bazin, qui avait refusé de le recevoir comme élève, dix-huit ans auparavant, en disant qu' « il ne voulait pas de brebis galeuses chez lui ». Massenet conserva cette classe jusqu'en 1896. Ce que fut le professeur, je l'exposerai dans un chapitre spécial.

MASSENET EN 1877

A peine quelques mois après sa nomination au Conservatoire, Massenet, à la suite de l'exécution d'*Ève*, était élu, le 30 novembre 1878, membre de l'Institut (section des Beaux-Arts).

Il s'était porté candidat au fauteuil de François Bazin; ses concurrents étaient Saint-Saëns, Boulanger, Duprato et Louis Lacombe. Massenet n'avait été désigné par l'Institut qu'en second après Saint-Saëns; les voix se répartirent de la façon suivante :

PREMIER TOUR DE SCRUTIN		DEUXIÈME TOUR DE SCRUTIN	
Saint-Saëns	13 voix.	Massenet	18 voix.
Massenet	12 —	Saint-Saëns	13 —
Boulanger	6 —	Boulanger	3 —
Membrée	2 —		
Duprato	1 —		

En considérant ces deux tours de scrutin, on voit que les partisans de Saint-Saëns restèrent irréductibles, et que Massenet bénéficia des voix dévolues à ses concurrents Boulanger, Membrée et Duprato.

Très galamment, aussitôt après le vote, Massenet adressa à Saint-Saëns un télégramme ainsi conçu : « Mon cher confrère, l'Institut vient de commettre une grande injustice ». La première place vacante, celle de Henri Réber, fut du reste dévolue à Saint-Saëns, trois ans après, en 1881.

Ci-contre, voici reproduit le premier bulletin de présence que Massenet toucha à l'Institut. On y verra que si l'Institut si convoité donne la renommée, il ne nourrit guère son homme.

Décembre 1878

Académie des Bx Arts

M. Massenet

Indemnités..	100 . -
Droits de présence, séances des 14-21-28 —	22 . 94
Rappel d'1 jour de novembre —	3 33
	126 27

La nomination à l'Institut ne fut pour Massenet que le prélude à des honneurs plus élevés; il fut fait officier de la Légion d'honneur en janvier 1888, commandeur le 31 décembre 1895, et grand-officier en décembre 1899.

Mais ce n'est là que l'accessoire de la gloire. Ce qui compte, c'est l'œuvre. Aussi, à cette liste d'honneurs, il convient de joindre l'étude des ouvrages qui les ont mérités. Cette étude, nous allons l'aborder dès que nous aurons étudié l'homme et le professeur.



L'HOMME

L'homme, chez Massenet, semble facile à définir : c'est l'amabilité même. Il n'est personne qui, venant de quitter Massenet, ne soit conquis par l'affabilité du compositeur. Il est souriant, il s'empresse à vous être agréable dans la mesure de ses moyens.

C'est aussi un *tendre*.

Cette tendresse éclate partout : dans la façon de vous aborder, où l'épithète câline ou laudative a bien vite fait de « chatouiller de votre cœur l'orgueilleuse faiblesse » ; dans ses lettres, où la surabondance, l'hyperbolisme de la formule affectueuse font que même les plus sceptiques ne peuvent se décider à croire que de tant d'affabilité il ne reste quelque chose de très bienveillant pour celui qui en est l'objet. Massenet a pu avoir des ennemis et il en a certes encore. Je ne crois pas qu'une inimitié puisse subsister quand on est entré en correspondance avec lui et encore plus quand on l'a approché.

Oh! ces lettres! Jamais une lettre n'est restée sans réponse. Chez un homme arrivé comme Massenet, un secrétaire aurait peine à satisfaire à toutes ces « importunes », comme on disait sous Louis XIV. Lui, il trouve moyen de n'en laisser aucune en souffrance : directeurs désireux d'entrer en pourparlers avec lui; chanteurs ou chanteuses lui demandant un rendez-vous pour lui faire entendre la façon dont ils comprennent ou interprètent telle œuvre, telle mélodie; artistes soucieux d'être recom-

mandés pour un engagement; poètes désireux de lui soumettre leurs vers nus pour qu'il veuille bien les draper de musique; reporters en quête d'articles — car il y a toujours un article à écrire sur Massenet: tous ont leur réponse.

Mais ne vous y trompez pas : ce manteau de bienveillance dans lequel Massenet enveloppe uniformément l'univers qui l'entoure a aussi des trous par où passe quelquefois la malice.

Je sais un musicien très infatué de soi-même, un ancien élève du Maître, qui s'était permis sur lui des critiques assez sévères dont Massenet avait été informé. Il vint pourtant un jour soumettre une partition à son ancien professeur de composition. Massenet examina l'œuvre avec attention et dit à son élève :

« C'est bien là la musique de votre orchestre; c'est bien là l'orchestre de votre musique. »

Et le musicien partit sur cet éloge à double tranchant.

Massenet n'est point, au surplus, l'ennemi d'une douce gaieté. Sa nature espiègle reprend quelquefois le dessus dans les circonstances les plus graves.

C'était en 1896, au Conservatoire. Ambroise Thomas, le maître de Massenet, était mort, et Massenet le pleurait très sincèrement. Massenet, fort ému, vint s'incliner devant le corps du défunt. A ce moment, dans une maison en réparation, à côté du Conservatoire, des coups de pioche ou de marteau retentissent et l'on entend leur contre-coup sourd dans la chambre mortuaire :

« C'est l'âme d'Auber, le *Maçon*, » se mit à dire Massenet.

Il était impossible d'être à la fois plus spirituel et plus profond.

Massenet appelle aussi quelquefois la malice à son secours dans des circonstances moins tristes peut-être, mais tout aussi funèbres.

Il était invité à dîner un soir, avec plusieurs de ses collègues, chez l'austère vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Institut. M. le Perpétuel n'était pas la gaieté même; gourmé, sanglé, roide, froid, il représentait assez bien de la pluie qui se serait mise en marche.

Après le dîner, Massenet fut prié de se mettre au piano et même de chanter. Massenet ne se fit pas désirer, mais il chanta de ces chansons qui font la joie des élèves à la villa Médicis et dont la musique peut-être, mais non les paroles, peut ressembler à des cantiques. Tout à coup Massenet



MASSENET DANS SA PROPRIÉTÉ D'ÉGREVILLE

s'arrête ; il avait, soi-disant, oublié les paroles ; il s'adresse à son hôte :

« Allons, monsieur Delaborde, venez à mon aide, je ne me rappelle plus les paroles. »

Ceux qui se souviennent du vicomte Delaborde et de sa pruderie peuvent facilement s'imaginer l'effet produit par Massenet. On en rit encore à l'Institut.

Mais si Massenet est gai, on peut dire qu'il a une bête noire qui vient



Photo Musica.

MASSENET AU VILLAGE D'ÉGREVILLE (SEINE-ET-MARNE)

l'assombrir. Cette bête noire, c'est la critique. A quoi bon le cacher ? il est on ne peut plus sensible à la critique. Critique de la presse, critique de ses amis, critique même des indifférents, il redoute toutes ces flèches et ces fléchettes au même titre. Dès qu'une répétition générale publique d'une de ses œuvres est proche, il s'enfuit de Paris à tire d'ailes, il est ennuyé, il est irrité. D'aucuns ont prétendu que c'était une manière d'orgueil. Il faut bien peu connaître Massenet pour lui supposer ce sentiment. On doit, au contraire, regarder cette hyperesthésie de l'épiderme comme

un corollaire de sa bienveillance. Son aménité est si universelle, qu'il lui semble difficile de n'en être pas le premier bénéficiaire.

Au fond, tout cela cache peut être une incommensurable timidité. Je n'en veux pour preuve que cette réponse qui me fut faite par Massenet, un jour où j'admirais sa prodigieuse force de travail, son inlassable fécondité :

« J'écrirais encore bien plus si vous n'étiez là, vous tous. »



LA MAISON DE MASSENET A ÉGREVILLE

C'est sous la forme enjouée de cette phrase que je crus découvrir cette timidité de Massenet qui s'est confirmée dans mon esprit à mesure que je fréquentais le musicien.

C'est parce que c'est un timide, qu'il vous raconte des « histoires », absolument comme l'enfant chante à tue-tête quand on l'envoie le soir vous chercher un objet dans une pièce lointaine, sans lumière.

J'ai hâte d'ajouter que cet enjouement n'a pas toujours — et c'est fort heureux — la timidité pour cause. Mais, au fond, cet être à qui la vie a particulièrement souri, qui put se marier avec la femme de ses rêves, qui

fut décoré à trente-quatre ans (en 1876), nommé membre de l'Institut deux ans après, acclamé par le public, choyé, fêté par le monde, ne se croit pas parfaitement heureux. Sa gloire le rend inquiet ; il aime l'œuvre de demain plus que l'œuvre d'hier; il la chérit, il la choie, parce que précisément elle aura plus besoin d'être défendue que ses aînées; et puis, au fur et à mesure que l'instant de la bataille approche, Massenet n'est plus en proie à la timidité, mais à la peur, à l'horrible peur. Il a, pendant les quinze jours qui précèdent une « première », les jambes en coton; et le Maître, qui ne tolérerait ce défaut chez aucun de ses interprètes, a la parole chevrotante.



Photo Musica.

MASSENET DANS SON JARDIN

C'est à peine s'il retrouve ses esprits chez son éditeur, M. Heugel. Là est son sanctuaire. En son domicile, il ne reçoit que les intimes. Son home de la rue de Vaugirard est comme une seconde porte de l'Enfer; pour y pénétrer, il faut avoir franchi la première porte. Le cabinet de Massenet, chez Heugel, est cette première porte; c'est la parlotte où se traitent les affaires, où se donnent les rendez-vous.

L'entresol de la rue de Vaugirard a été fort joliment décrit par M. Raoul

Aubry[1], qui était allé rendre une visite au Maître avant la première du *Jongleur de Notre-Dame*. Voici la photographie parlée qu'en a rapportée M. Raoul Aubry :

L'entresol qu'il occupe est vaste et ses fenêtres ouvrent sur les jardins du Sénat. Les branches de lilas qui montent au mur d'en face tendent vers lui leurs grappes violettes. La lumière est douce, qui s'égare aux branches touffues des grands



MASSENET SOIGNE SES VIGNES A EGREVILLE

arbres et s'estompe aux vieilles murailles du palais. Le fond du décor a la grâce et l'harmonie qui conviennent. Autour de soi, dans ce salon rose et délicat, c'est encore de la grâce et de l'harmonie ; ce n'est pas vieillot, ni suranné, ce n'est pas non plus art moderne ou précieusement coquet ; c'est tendre avec goût et discrétion. Il y a beaucoup de livres tout autour de la pièce et de jolis meubles qui sont de toutes les époques et paraissent de celle-ci ; et sur la table, au milieu, dans deux vases, de hautes gerbes de lilas blanc s'épanouissent.

Malheur à l'imprudent qui, ayant été convoqué pour onze heures, arri-

1. *Le Temps*, 10 mai 1904.

verait à onze heures dix! Outre que c'est, en règle absolue, une marque d'impolitesse, c'est pour Massenet le suprême supplice que de perdre son temps à attendre. Cet homme est l'exactitude même, et il a toujours été exact. Dans les *Historiettes et Souvenirs d'un Homme de théâtre*, Hippolyte Hostein nous en cite déjà un exemple.

Massenet devait, en mars 1876, présenter sa partition du *Roi de Lahore* à l'Opéra.

« Un rendez-vous est demandé au directeur de l'Opéra. Jour et heure sont fixés par M. Halanzier. A la minute précise, Massenet se présente. M. Halanzier, toujours matinal, se promenait de long en large dans son salon. Il aborde le compositeur, lui serre la main, et tire sa montre qu'il consulte.

« Neuf heures juste; c'est très bien. Auriez-vous l'habitude d'être exact, monsieur Massenet ?

— C'est chez moi une manie, monsieur Halanzier.

— Oh! alors, nous nous entendrons[1] ».

Au surplus la vie de Massenet est des plus réglées et des mieux remplies. Ce musicien qui est adulé du monde le fuit. A cinq heures du matin il s'asseoit à sa table de travail. Et quand il a donné pour dix heures un rendez-vous, sa journée est pour ainsi dire terminée, tout au moins en ce qui concerne le travail du musicien. Mais c'est à Egreville (en Seine-et-Marne), dans sa ravissante maison de campagne, qu'il se terre habituellement pour se livrer à la composition : une maison de campagne pas assez prétentieuse pour être un château, et pourtant assez respectable, assez artistique pour être mieux qu'un manoir. Là, dans la paix des champs, loin du bruit de la ville, loin des importuns, dans la sereine floraison de la nature, au milieu de l'affectueuse solitude que lui ménagent sa femme dévouée et les siens qu'il aime tendrement, il va, vient, rêve, compose, chante, enchante.

Quand il est dans sa fièvre de travail, quand il est en gésine, si j'ose employer cette expression triviale, il reste parfois, en présence des siens, muet pendant des heures entières. Mais si sa bouche est close, son âme parle, et sa pensée s'épandra à travers le monde. Ce sont là des silences que son entourage respecte, car on sait qu'ils sont prometteurs de beauté

1. Page 107.

nouvelle. Puis tout à coup, le Massenet habituel réapparaît avec son esprit gavroche, avec sa conversation affable et spirituelle. Il est en possession de son idée. Jamais il ne la note au crayon, jamais il ne la réalise au piano. Elle est en lui, elle en sortira au bon moment, parée de la gracieuse fantasmagorie dont l'auront dotée l'imagination et la technique du Maître.

Tel est l'homme : il se complaît dans la simplicité et dans l'activité. Les succès ne l'ont pas grisé : il a conquis suffisamment de lauriers pour s'en faire un lit de repos : sa fièvre d'activité lui interdit de s'arrêter. Massenet est un étonnant exemple d'incessant labeur. Il est comme un astre qui sans trêve gravite dans le firmament autour du soleil. Son soleil à lui, c'est la recherche de l'idéal qu'il s'est proposé, c'est la conquête de la chimère qu'il a rêvée.



LE PROFESSEUR DU CONSERVATOIRE ET SES ÉLÈVES

Massenet fut nommé, ainsi que je l'ai dit plus haut[1], professeur de composition au Conservatoire, le 7 octobre 1878. Il remplaçait Bazin. Bazin, c'était l'austère tradition, c'était la grammaire et la syntaxe. Il avait du reste un digne pendant en la personne de Reber. Henri Reber, c'était non seulement la tradition, c'était la réaction, c'était l'esprit fermé à tout progrès, à toute tendance nouvelle, à toute esthétique qui ne procédait pas de celle des maîtres les plus austères. Il y avait encore à cette époque un autre professeur : c'était Victor Massé, mais ce dernier était gravement malade et ne professait qu'à de rares intervalles.

Quand, en octobre 1878, le décret de nomination de Massenet parut, ce fut au Conservatoire, parmi la jeunesse musicale, comme un souffle de liberté, comme l'avènement d'un rédempteur. Massenet, c'était l'avenir, c'était le soleil levant de la musique nouvelle. La représentation du *Roi de Lahore* en 1877, c'était la porte de l'Opéra forcée par un jeune ; l'entrée de Massenet au Conservatoire un an après, c'était le Conservatoire ouvert aux idées nouvelles.

1. Page 27.

Massenet professeur n'avait du reste rien de la rugosité de ses collègues. Dès ses premières leçons, il se fit l'ami de ses élèves ; il comprit qu'il ne s'agissait plus là d'enfants à morigéner, mais d'hommes faits dont il n'y avait qu'à guider et canaliser le tempérament particulier.

Aussi son enseignement fut-il des plus attrayants. Il n'apprenait pas à ses élèves à écrire des symphonies. Il se bornait à leur disséquer les mérites de celles de Beethoven, de Haydn, de Mozart ou de Schumann. Mais il s'appliquait à montrer à ces jeunes gens comment on écrit une cantate, comment on donne du mouvement à une scène lyrique. C'étaient des leçons pratiques en vue de la préparation d'un prix de Rome, apogée des cours du Conservatoire.

Il avait, pour donner des indications aux futurs musiciens, le don d'évoquer des images familières qui faisaient merveilleusement comprendre ce qu'il voulait dire. Un jour un de ses élèves avait traité le sujet habituel de cantate de Velléda : il avait écrit une page dans laquelle la prophétesse germaine essayait de soulever son peuple contre les Romains. Il y avait dans la musique une agitation époumonnée qui n'avait rien de commun avec le souffle patriotique dont Velléda devait être inspirée.

Et Massenet de dire à l'élève après l'audition :

« Mais Velléda, mon cher ami, n'est pas une femme qui court après l'omnibus ! »

Toute la critique de cette musique tenait dans cette boutade.

Au piano, Massenet enchantait son auditoire. Il prenait par exemple une mélodie de Schubert et une mélodie de Schumann. Ce n'était pas au point de vue des harmonies, au point de vue technique seulement qu'il montrait la différence de ces deux génies entre eux ; il essayait aussi de faire toucher du doigt la différence qui les séparait de musiciens plus récents. Il établissait des comparaisons sur le terrain littéraire, sur celui de la prosodie. Il appuyait ses exemples sur des aperçus tirés de la peinture, de la sculpture. Sa parole était attrayante, il était impossible de n'en pas subir le charme prenant. On ne venait pas au cours de Massenet comme on va en classe, par discipline ; on y allait avec joie, parce qu'il avait su faire de ses leçons une conversation à la fois substantielle et pleine d'originalité.

Assidu lui-même à son cours, il faisait partager cette assiduité à ses auditeurs.

Au surplus il avait pour principe de ne jamais contrarier l'idée d'un

élève, il cherchait au contraire à la pénétrer, il respectait l'esthétique dont elle émanait, même s'il la sentait en contradiction avec les principes qu'il professait.

Aussi bien, est-il utile de dire un mot de ce qu'on appelle dédaigneusement dans un certain clan musical un « élève de Massenet ».



UN DES PLUS RÉCENTS PORTRAITS DE MASSENET

Si les élèves de Massenet ont subi l'influence du professeur, c'est qu'ils aimaient le musicien, c'est qu'ils ont été séduits par son charme, par son habileté prestigieuse, par l'ingéniosité de ses idées musicales, par l'ingéniosité aussi dont le Maître témoigna dans la façon de présenter ces idées, de les développer et de les colorer. Un amant se parfume avec l'odeur d'une femme qu'il aime, car il veut en conserver le souvenir comme une relique de la présence de l'aimée; il cherche à s'en remémorer les tics, les attitudes, car il la fait revivre dans son imagination. Je ne me figure pas autrement les élèves de Massenet. S'ils ont écrit du Massenet, c'est que cette musique était celle de leur choix. Et voilà pourquoi, à un certain moment, la musique française a révélé plus de musique de Massenet que Massenet n'en avait écrit.

Mais jamais le Maître n'a imposé ses formules à personne; il a toujours cherché à mettre en valeur la personnalité, l'individualité de chacun de ses élèves. Florent Schmitt n'a pas écrit de Massenet, Malherbe non plus, et je

ne sache pas qu'Alfred Bruneau ait jamais pu être taxé de s'être assimilé à son professeur.

Par contre Puccini a imité beaucoup plus Massenet que tous les élèves réunis.

La liste des élèves de Massenet, c'est comme le palmarès des premiers prix de Rome depuis 1878 jusqu'à 1896. Ils s'appellent Lucien Hillemacher



Photo Musica.

LA MAIN DU MAITRE

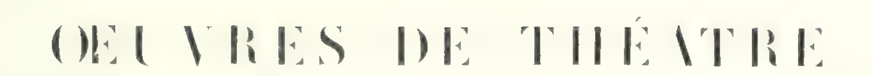
(1880), Alfred Bruneau (second prix, 1881), Georges Marty (1882), Gabriel Pierné (second prix, 1882), Paul Vidal (1883), Xavier Leroux (1885), Savard (1886), Gustave Charpentier (1887), Gaston Carraud (1890), Silver (1891), André Bloch (1893), Rabaud (1894), Max d'Ollone (1897), Levadé (1899), Edmond Malherbe (second prix, 1899), et Florent Schmitt (1900); ces quatre derniers ayant reçu l'enseignement de Massenet jusqu'en 1896, époque à laquelle le compositeur donna sa démission.

Jamais professeur de composition ne suivit de plus près ses élèves que Massenet ; il les couvait avec tendresse. Il mettait autant de gloire qu'eux-

mêmes à ce qu'ils obtinssent le prix de Rome. Le prix fut, on le sait, dévolu à la classe Massenet, de 1878 à 1896, avec une rare fréquence.

Quand l'époque de ces concours approchait, Massenet, en dehors de son cours, convoquait ses élèves à sept heures du matin chez lui (il habitait à ce moment rue du Général-Foy), et on se mettait à travailler avec acharnement.

Mais ce n'était pas seulement en vue du prix de Rome qu'il faisait venir chez lui les futurs musiciens. Il trouvait que les heures du Conservatoire étaient trop courtes et il continuait son enseignement à la maison. La vie, la passion qu'il insufflait à ses personnages de théâtre, il la faisait servir à instruire ses élèves. Il se montrait aussi enthousiaste du classicisme des maîtres anciens que féru de « l'humanité » des modernes. Mais jamais on ne put lui faire donner un exemple tiré de ses propres œuvres. Peut-être craignait-il de peser sur la personnalité de sa postérité scolaire. En tout cas jamais enseignement ne jeta plus d'éclat, et jamais plus féconde poussée ne répondit à cet appel. Massenet est non seulement un grand musicien, il a semé la bonne parole musicale.



ŒUVRES DE THÉÂTRE



LA GRAND'TANTE

LA GRAND'TANTE

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE

Livret de Jules ADENIS et Ch. GRANVALLET

Première représentation, le 3 avril 1867, à l'Opéra-Comique (Direction de Leuven et Ritt).

DISTRIBUTION

Alice de Kerdrel.	Mlles	Heilbronn.
La Chevrette.		Girard.
Le comte Guy de Kerdrel. . .	M.	Victor Capoul.

Chef d'orchestre : Tilman.

LA GRAND'TANTE

La Grand'Tante est le premier ouvrage que Massenet ait fait représenter; la partition est ainsi dédiée[1] : « A mon maître M. Ambroise Thomas, membre de l'Institut »[2]. *La Grand'Tante* était un de ces actes que le cahier des charges de l'Opéra-Comique imposait au directeur : Massenet était en effet prix de Rome et avait droit à la commande d'un lever de rideau. Trois de ces lauréats furent désignés par le directeur de Leuven : Conte (1er prix en 1855), Samuel David (1er prix en 1858) et Massenet (1er prix en 1863).



JULES ADENIS, UN DES AUTEURS DU LIVRET

Massenet, avec sa dévorante activité, avec sa ponctuelle exactitude, se mit au travail dès qu'il fut en possession du livret imaginé par J. Adenis et Ch. Granvallet.

1. Voir la reproduction de cette dédicace à la page suivante.
2. E. et A. Girod, éditeurs, 16, boulevard Montmartre, Paris.

Il apporta sa partition avant ses deux camarades et fut, naturellement, joué le premier.

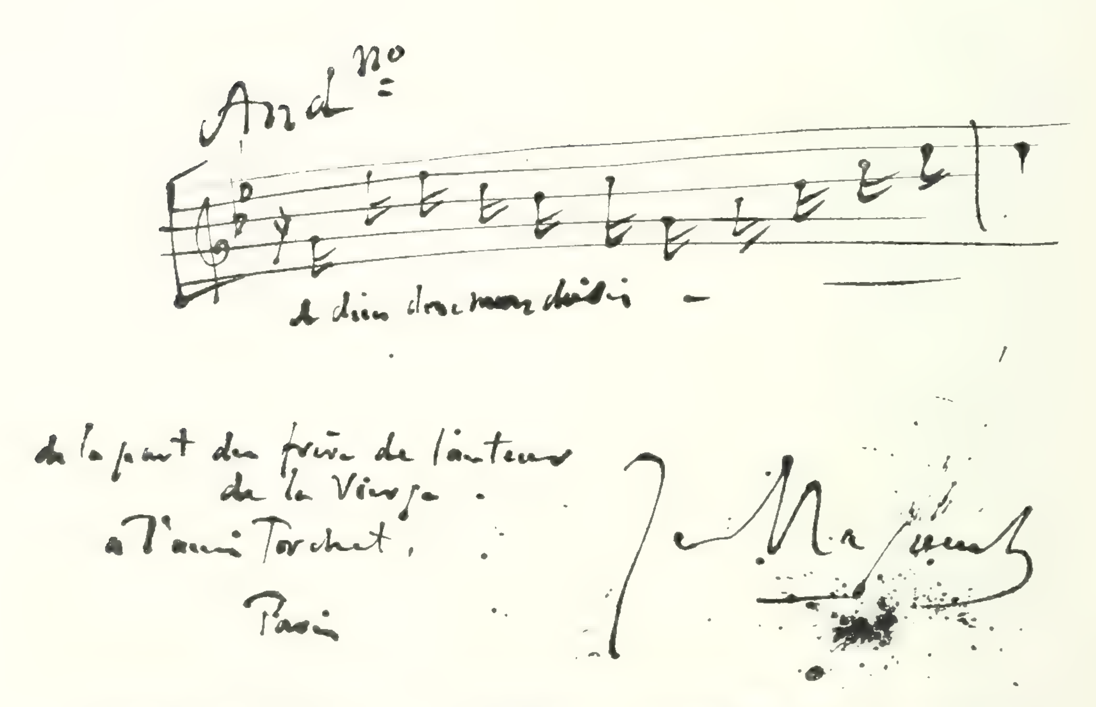
La Grand' Tante s'appelait d'abord *Alice*. Il est certain que Massenet

A MON MAITRE

MONSIEUR

AMBROISE THOMAS

MEMBRE DE L'INSTITUT



DÉDICACE DE LA PARTITION DE LA « GRAND'TANTE », PREMIER OPÉRA-COMIQUE DE MASSENET, AVEC UNE SECONDE DÉDICACE MANUSCRITE PAR L'AUTEUR

ne fut pas difficile sur le choix du sujet; comme tout débutant, il était trop heureux qu'un directeur voulût bien lui confier un livret, aussi n'y regarda-t-il pas de trop près.

LA GRAND'TANTE

Opéra Comique en un Acte

1 G.de Flute.
1 P.te Flute.
2 Hautbois.
2 Clarinettes en LA.
2 Trompettes à Pistons en RÉ.
2 Cors en SOL
2 Cors en RÉ.
2 Bassons
3 Trombones.
Timbale
Triangle.
Quatuor

Paroles de
Jules ADENIS et
Charles GRANVALLET

Musique de
J. MASSENET

OUVERTURE

Andantino (♩. = 58)

PIANO.

Presto (♩ = 144)

G. 5130. Paris, E. et A. GIROD, Editeurs, Boulevard Montmartre, 16.

LA PREMIÈRE PAGE DE LA PARTITION DE « LA GRAND'TANTE »

Analysons brièvement le scénario :

Le marquis de Kerdrel est un maréchal des logis qui revient d'Afrique pour recueillir l'héritage de son grand-oncle. Dès qu'il a mis le pied dans le château qui fait partie de cet héritage, il rencontre sa grand'tante, et il en devient éperdument amoureux. Il faut dire que cette grand'tante n'a que vingt ans, et que le grand-oncle l'avait épousée *in extremis*. Or, cette charmante jeune fille, au bout de dix minutes, se voit offrir par son petit-neveu un château et une main en justes noces.



Photo Mulnier.

VICTOR CAPOUL EN 1867

Mais voici qu'on trouve un ancien testament du défunt; ce testament déshérite le jeune maréchal des logis, qui avait été un assez mauvais sujet, et attribue toute la fortune de l'oncle riche à la jeune femme. Il y a un assaut de générosité entre la grand'tante et le neveu, et le tout finit par un mariage.

La critique de 1867 trouva étrange que cette aventure, qui se passait en Bretagne, ne fût bretonne que par le château en litige; car les personnages n'étaient point costumés en Bretons : de Kerdrel était en sous-officier de chasseurs d'Afrique, Alice en élégante Parisienne, et La Chevrette (une soubrette) en paysanne quelconque.

Le livret fut généralement trouvé inintéressant et se prêtant peu à la musique. C'est le péché mignon de pas mal d'œuvres de ce genre.

Mais si on attribua quelque froideur au livret, la musique de Massenet, « vive, charmante, spirituelle, révèle un compositeur habile et bien doué; on y sent déjà la personnalité du musicien. Elle a de la distinction et de la grâce[1] ».

* * *

L'ouverture de *la Grand'Tante* est assez pimpante. On bissa les couplets de la servante; on remarqua une romance : « File, corvette

1. Article de la *Revue et Gazette des Théâtres*, cité par MM. Albert Soubies et Charles Malherbe dans leur intéressante *Histoire de l'Opéra-Comique*, 1860-1887, tome II, page 127.

agile », d'une agréable tenue mélodique, et un duo : « L'amour que je rêvais »[1].

Il m'a paru intéressant de rechercher comment ce début de Massenet fut accueilli par la critique musicale.

Voici ce que dit Ernest Reyer[2] :

> J'ai trouvé dans ce petit acte d'excellentes qualités mélodiques, une grande habileté dans le maniement de l'orchestre, des couplets pleins d'entrain et de verve, mais je n'aurais eu qu'une idée fort inexacte du talent de M. Massenet si j'avais dû le juger sur ce simple échantillon.



Mme HEILBRONN EN 1867

Eugène Tarbé[3] formula des réserves sur le choix des pensées musicales, mais fut on ne peut plus judicieux à propos du sens théâtral que montrait déjà Massenet :

> La partition de M. Massenet ne semble pas l'œuvre d'un débutant. Elle témoigne de sérieuses qualités et ne fait pas regretter le tour de faveur que lui a accordé l'Opéra-Comique. Toute la partie symphonique est traitée de main de maître et ne trahit pas un seul instant d'inexpérience. Les ressources de l'orchestre sont habilement mises à profit. L'instinct même a remplacé chez l'auteur ce qui ne s'apprend d'ordinaire qu'après de longs essais : la science de la scène.

1. Voici le catalogue des morceaux, tels qu'il se trouve en tête de la partition, dont il n'existe qu'un exemplaire à la Bibliothèque Nationale :

Ouverture.
N° 1. — Introduction, Air et Duetto, chantés par Mlle Girard et M. Capoul.
N° 2. — A Air, chanté par M. Capoul.
B Romance, chantée par Mlle Heilbronn.
C Duetto, chanté par Mlle Heilbronn et M. Capoul.
D Mélodie, chantée par M. Capoul.
N° 3. — Mélodie, chantée par Mlle Girard.
N° 4. — Ronde, chantée par Mlle Girard.
N° 5. — Duo, chanté par Mlle Heilbronn et M. Capoul.
N° 6. — Romance et final, chantés par M. Capoul.

2. *Journal des Débats*, 18 avril 1867.

3. *Le Figaro*, 5 avril 1867.

Enfin, J. Weber, critique grave et sévère[1], s'exprime ainsi :

La partition de M. Massenet est non seulement écrite avec cette habileté que nous lui connaissions d'avance, mais aussi il cherche l'effet comique et non l'effet égrillard et dansant ; ses mélodies sont distinguées et charmantes et coulent sans effort. Le style est bien soutenu.

La Grand'Tante eut dix-sept représentations ; c'était presque un succès pour un lever de rideau.

1. *Le Temps*, 17 avril 1867.

DON CÉSAR DE BAZAN

DON CÉSAR DE BAZAN

OPÉRA-COMIQUE EN QUATRE ACTES

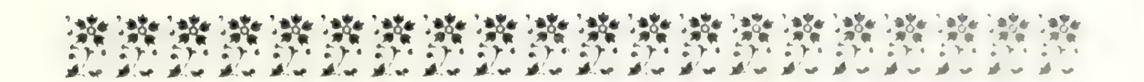
Livret de D'ENNERY, DUMANOIR et CHANTEPIE

Première représentation, le 30 novembre 1872, à l'Opéra-Comique
Direction de Leuven et du Locle.

DISTRIBUTION

Don César de Bazan.	MM.	Bouhy.
Charles II		Lhérie.
Don José de Santarem. . . .		Neveu.
Le Capitaine des gardes. . .		Bernard.
Maritana	Mmes	Priola.
Lazarille		Galli-Marié.

Chef d'orchestre : Deloffre.



DON CÉSAR DE BAZAN

C'est véritablement dans la partition de *Don César de Bazan* que Massenet devait révéler, en 1872, les précieuses qualités d'homme de théâtre qui allaient lui valoir une si brillante carrière. On peut reconnaître dans cet ouvrage de jeune, la valeur de l'instinct dramatique et la fluidité de l'inspiration de Massenet. Certes, il serait exagéré d'affirmer que la musique atteint toute la délicatesse, toute l'originalité, toute la puissante séduction que les œuvres suivantes, *les Erinnyes*, *Marie-Magdeleine*, *le Roi de Lahore*, attesteront peu de temps après à un degré infiniment supérieur.



D'ENNERY
(UN DES AUTEURS DU LIVRET)

L'intrigue de *Don César de Bazan* ne manque ni d'intérêt, ni de vivacité, ni de mouvement; mais elle est bien compliquée. Tout le monde connaît la pièce dans laquelle d'Ennery et Dumanoir ont parachevé la silhouette du Don César de *Ruy Blas* que Victor Hugo avait esquissée. C'était évidemment une bonne fortune pour un compositeur que d'avoir à mettre en musique ce drame populaire de cape

et d'épée plutôt que de tomber sur le livret banal d'un inconnu qui connaitrait déjà trop son métier. La transformation en livret d'opéra-comique a dû être aisée, car il a suffi de réduire les deux derniers actes de l'ouvrage en un seul et substituer au dialogue en prose des couplets en vers sur les indications du musicien.

Rappelons brièvement les péripéties de l'action.

Don César de Bazan, grand d'Espagne ruiné, qui mène une vie aventureuse et qui, sous ses vêtements déguenillés, cache une âme très noble, se bat en duel pendant la semaine sainte pour sauver un jeune enfant, Lazarille, des mains d'un capitaine qui le brutalisait.



Photo Nadar.

BOUHY EN 1872

Or un édit royal a été rendu contre le duel, condamnant à être fusillés tous ceux qui se battraient pendant le courant de l'année, la semaine sainte exceptée; les duellistes surpris pendant cette période devront être pendus.

Don César de Bazan est donc arrêté, jugé et condamné dans les vingt-quatre heures. Il reçoit dans sa prison la visite de son ancien compagnon, Don José de Santarem, devenu premier ministre de Charles II, roi d'Espagne; or, le condamné ignore les hautes fonctions de son ami. Don José a machiné toute une intrigue pour atteindre un but secret : il est amoureux de la reine; mais celle-ci ne veut tromper son mari que par dépit, quand il lui sera prouvé que le roi la trompe. L'austère Charles II est précisément amoureux de la belle chanteuse des rues, Maritana. Don José promet à cette dernière richesses et honneurs, si elle veut faire aveuglément ce qu'il lui ordonnera.

Don José lui fera épouser don César une heure avant la mort de celui-ci, de telle sorte que le roi, qui ne pouvait prendre pour maîtresse une chanteuse des rues, n'hésitera plus à déclarer sa flamme à Mme la comtesse de Bazan.



AFFICHE DE CÉLESTIN NANTEUIL POUR « DON CÉSAR DE BAZAN »

Ce qui est projeté s'accomplit sans qu'on lui donne aucune explication. Don César promet d'épouser qui l'on veut, pourvu que Lazarille soit pris au service de Don José et que la peine de pendaison soit convertie en fusillade. Le mariage a lieu dans la prison. Maritana a le visage recouvert d'un voile épais qui l'empêche de voir et d'être vue.

L'exécution suit immédiatement la cérémonie ; et la jeune veuve, qui ignore son veuvage, est envoyée au palais de San-Fernando où elle acquiert les belles manières convenant à une noble dame. On lui a dit que son mari exilé ne tarderait pas à revenir ; et c'est le roi qui vient la rejoindre en se faisant passer pour Don César. Mais elle lui déclare qu'elle ne l'aime pas ; Charles II va faire valoir ses droits d'époux quand arrive Don César que Lazarille a sauvé de la mort en retirant les balles des mousquetons.



Photo Franck

Mme GALLI-MARIÉ EN 1872

Don César refuse de se battre avec son roi ; mais il va surprendre Don José aux pieds de la reine et le tue. Charles II, pour récompenser ce loyal serviteur, le fait gouverneur de Grenade, résidence où l'ancien aventurier ira couler des jours heureux en compagnie de sa belle épouse.

* * *

La partition de *Don César de Bazan* ne manque pas d'une certaine couleur populaire. Il y a du mouvement et de la puissance dramatique dans le quatuor du premier acte : « Le voilà! qu'on le saisisse! », où Lazarille supplie ingénument, tandis que se croisent les phrases brutales des soldats et les exhortations de Don César à la clémence en faveur de ce pauvre Lazarille.

Au deuxième acte, il faut citer la Berceuse de Maritana, une page tendre et d'inspiration raffinée, qui est déjà de la grande famille des phrases de Massenet.

Le troisième acte est certainement le meilleur de l'œuvre. L'*Entracte Sévillana* qui lui sert de prélude est encore aujourd'hui populaire. Il est d'allure brillante et pittoresque, avec des rythmes très caractéristiques. La danse chantée qui suit a de la verve et du brio, et la disposition des voix

du chœur est très originale. Le duo entre le Roi et Don César est écrit dans un mouvement juste, avec une sobriété de touche qui annonce un vrai tempérament de théâtre. Massenet s'y révèle avec des qualités de comique qu'on trouve assez rarement chez lui, car sa nature musicale le dispose à la tendresse et à la passion ; il y en aura pourtant des exemples plus tard dans *Manon* aux répliques du sergent Lescaut et du comte de Mortontaine. On peut louer encore dans cet acte la sincérité du duo final.



FRAGMENT DU MANUSCRIT DE « DON CÉSAR DE BAZAN »

Le quatrième acte est tout d'action ; il est d'une facilité qui se ressent de la hâte avec laquelle l'ouvrage a été écrit.

Massenet, en effet, avait hérité du livret de *Don César* qui ne lui était primitivement pas destiné. Duprato devait écrire la partition pour l'Opéra ; il trouva que le sujet ne convenait pas à son tempérament ; il s'arrêta en route. Les auteurs, d'Ennery, Dumanoir et Chantepie, allèrent s'entendre avec Massenet qui arriva au jour promis avec sa partition achevée.

Don César de Bazan fut fort bien accueilli par certains critiques, plus durement par d'autres qui accusèrent le compositeur de vouloir pasticher Wagner. Le reproche nous semble aujourd'hui bizarre : *Don César* n'eut

que treize représentations à l'Opéra-Comique, huit en 1872 et cinq en 1873. La partition originale fut détruite dans l'incendie de l'Opéra-Comique. Massenet la réécrivit[1] en 1888, la remania et la réorchestra. L'œuvre n'a jamais été reprise à Paris; mais elle a été donnée souvent en province.

1. Sur cette partition remaniée qui a été réimprimée, le nom de Dumanoir, le collaborateur de d'Ennery, a disparu de la couverture. Il ne reste que celui de Chantepie qui avait transformé le drame en opéra-comique : c'est sans doute un oubli fait à l'impression.



LE ROI DE LAHORE

LE ROI DE LAHORE

OPÉRA EN CINQ ACTES ET SEPT TABLEAUX

Livret de Louis GALLET

Première représentation, le 27 avril 1877, à l'Opéra (Direction Halanzier).

DISTRIBUTION

Alim	MM.	Salomon.
Scindia		Lassalle.
Timour		Boudouresque.
Indra		Menu.
Un Chef		Auguez.
Sita	Mmes	Joséphine de Reszké.
Kaled		Fouquet.

Chef d'orchestre : Deldevez.



LE ROI DE LAHORE

C'est par cette œuvre que commença à se répandre la renommée de Massenet. Et aujourd'hui encore, après tant de diverses et admirables productions, *le Roi de Lahore* mérite d'être compté parmi les meilleures partitions qu'ait écrites le Maître.

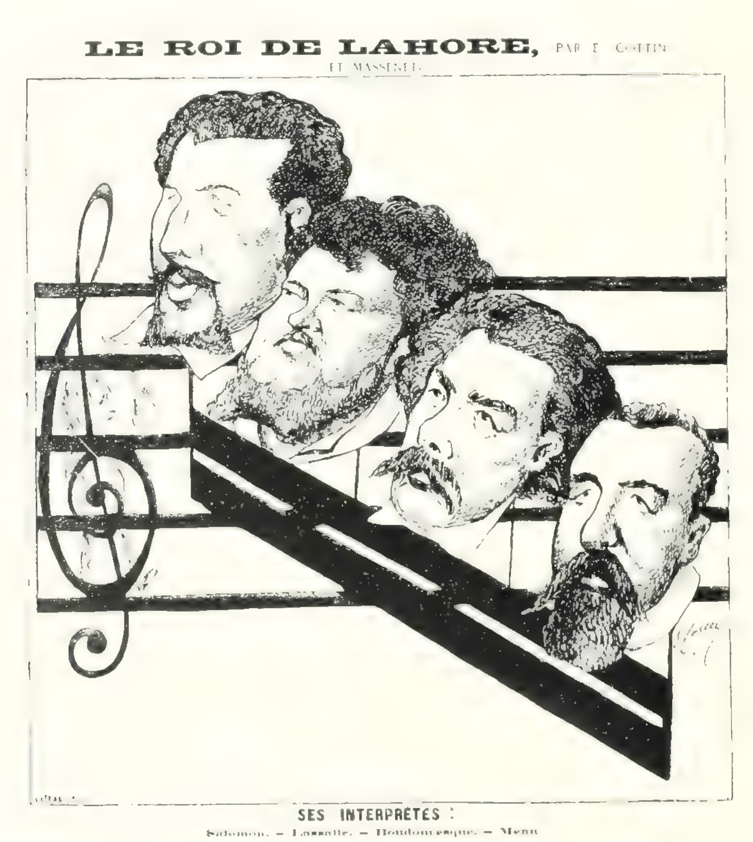
L'atmosphère même du sujet était particulièrement favorable et, de façon générale, au traitement musical et, en l'espèce présente, au tempérament même de Massenet. On y observe une profusion de cette couleur exotique qui inspirera si heureusement le Maître dans *Hérodiade*, dans *Thaïs*, dans *le Mage*, dans *Esclarmonde*, qui apparaissait déjà dans *Marie-Magdeleine*. Ici le caractère en est poétique, entre tous, grâce à ce cadre merveilleux que fournit l'Inde brahmanique, grâce au charme intense, prenant, communicatif, de ses légendes et du peuple qui vit là. Et, avant de parler de l'œuvre musicale, il convient de constater que le librettiste, Louis Gallet, a très remarquablement réalisé sa tâche et fourni un terrain propice à l'inspiration du compositeur.

Voici le sujet de la pièce :

Au lever du rideau — après une belle ouverture de forme classique, sur laquelle nous reviendrons — le théâtre représente l'entrée du temple d'Indra, à Lahore. Les musulmans ont envahi l'Inde, et le peuple est venu

implorer le secours de la divinité. Timour, le grand-prêtre, encourage les suppliants. Cependant arrive Scindia, le ministre du roi Alim ; resté seul avec Timour, il déclare son amour pour sa propre nièce, Sita, devenue prêtresse du temple, et demande à Timour de dégager celle-ci de ses vœux. Comme Timour refuse, Scindia lui révèle qu'un inconnu est reçu par la jeune fille, encouragé dans un espoir sacrilège. Timour, indigné, s'engage à vérifier le bien fondé de l'accusation : si Scindia dit vrai, Sita lui sera livrée.

Au deuxième tableau, nous voyons le sanctuaire même d'Indra. Sita est entourée de prêtresses. Scindia s'approche d'elle, lui dit de douces paroles et parvient à lui arracher l'aveu, qu'un jeune homme vient dans le temple et n'est point vu d'un œil indifférent. Scindia la supplie d'abord d'oublier cet étranger, puis s'emporte et la menace. Comme elle ne cède point, il appelle les prêtres, accuse devant eux Sita d'un amour sacrilège. L'étranger a coutume de venir lorsque Sita entonne la prière du soir : on veut donc forcer la malheureuse fille à commencer l'hymne, afin d'attirer le coupable dont les prêtres pourront ainsi s'emparer. Elle refuse, et les prêtres furieux s'apprêtent à la frapper, quand soudain s'ouvre une porte dérobée : l'étranger apparaît, et on reconnaît en lui le roi Alim, qui avoue la tendresse qu'il ressent pour Sita et réclame la jeune fille pour sa femme. Mais Timour élève la voix : l'amour du roi est un crime qui doit être expié ; que le roi, comme pénitence, rassemble ses troupes et parte à leur tête combattre les Musulmans.





AFFICHE DU « ROI DE LAHORE »

Scindia, déçu dans sa passion, bouillonne de haine contenue et projette contre Alim une embûche mortelle.

Le deuxième acte se passe dans le désert de Thol où le roi Alim a dressé son camp. Auprès de sa tente est celle de Sita, car la jeune fille a tenu à suivre son fiancé à la guerre. Au moment où le rideau se lève, elle attend précisément qu'Alim revienne du combat, et involontairement s'inquiète, tout en songeant à la douceur de revoir le bien-aimé. Or, voici qu'un tumulte monte ; des soldats fuient, jetant leurs armes. C'est la déroute des troupes d'Alim. Le bruit se répand que le roi est mortellement blessé. Scindia lui-même se présente et déclare que c'est là la peine du sacrilège. Par d'habiles paroles, il conquiert les soldats à sa propre cause et s'apprête à usurper le trône de Lahore. Alim, mourant, se dresse vainement contre le perfide Scindia, qui, sûr de son pouvoir désormais, raille impudemment son ancien maître, que tous abandonnent bientôt.

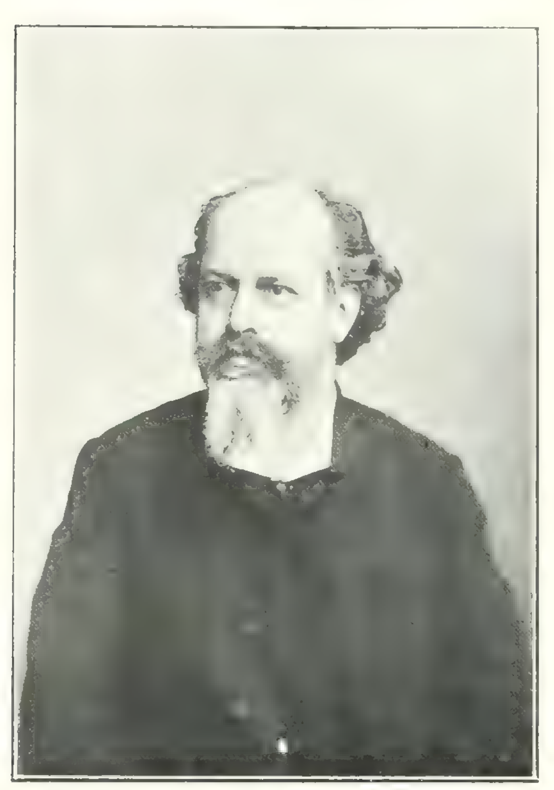


Photo Benque et Cie

LOUIS GALLET, AUTEUR DU LIVRET

Sita reste seule auprès d'Alim. Les deux amants connaissent un instant la joie d'être réunis sans témoins, et chantent passionnément leur mutuelle flamme. Mais bientôt les cris des soldats révoltés se font de nouveau entendre. Alim, dans un dernier élan, veut se lever, mais il retombe : la mort a fait son œuvre. Sita se désespère. Des soldats passent et, sur un ordre de Scindia, s'emparent de la malheureuse, l'entraînent avec eux.

L'acte suivant se passe, non plus sur la terre, mais au paradis d'Indra, parmi les âmes heureuses qui chantent et s'exaltent. Les Apsâras ou danseuses célestes évoluent harmonieusement. L'âme d'Alim arrive au milieu de toute cette félicité, se présente devant le dieu Indra. Elle paraît triste,

malgré les splendeurs qui l'entourent, malgré la présence divine. Doucement, Indra interroge : Alim regrette la terre et surtout l'amour de Sita ; à tout prix il voudrait vivre de nouveau. Indra s'apitoie : la vie sera rendue à Alim, mais non point avec elle, toutefois, la magnificence royale. Alim revivra sous la forme d'un homme de la condition la plus humble. Joyeux il accepte. Un chœur des bienheureux salue la décision d'Indra.

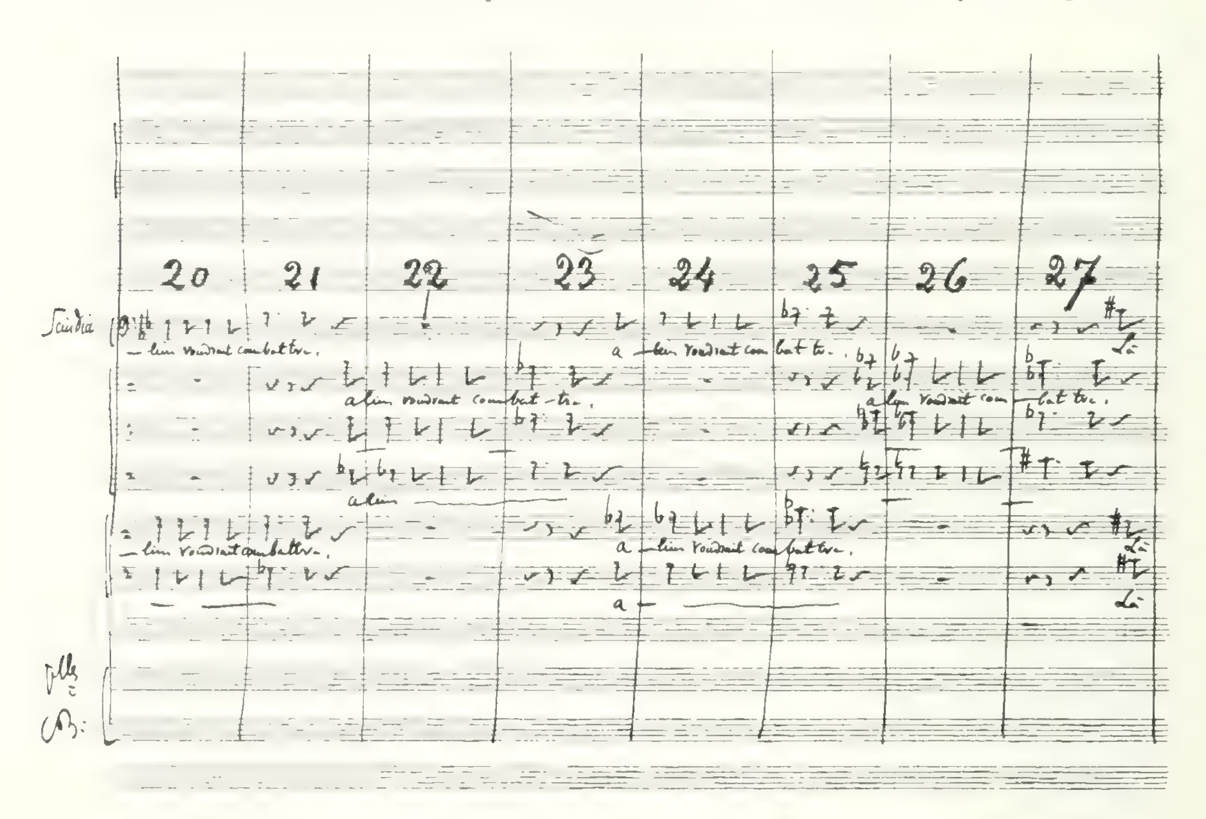
Au quatrième acte, nous sommes revenus à Lahore. Alim dort sur les marches du palais des rois. Il entend encore les célestes mélodies, et se réveille, l'âme remplie de bonheur et de reconnaissance. Devant lui passent des officiers du palais. Le couronnement de Scindia va avoir lieu. Mais Alim ne pense qu'à Sita. Bientôt défile le cortège. L'usurpateur, salué par toute la foule, s'apprête à rejoindre Sita, à lui déclarer une fois de plus son amour. A ce moment, Alim s'avance et interpelle brusquement Scindia ; tous frémissent de stupeur, car ils reconnaissent les traits et la voix d'Alim. Scindia est épouvanté devant celui qu'il prend pour un spectre vengeur. Mais presque aussitôt, quand Alim revendique Sita, une clameur s'élève : c'est un fou. Rassuré, Scindia ordonne de tuer l'insolent. Mais Timour s'interpose, et avec lui les prêtres et le peuple : il faut respecter le pauvre illuminé, qu'un dieu inspire ; une vénération superstitieuse fait place à la frayeur, Alim est sauvé pour l'instant, et Timour déclare qu'en réclamant Sita, l'illuminé n'a fait qu'exprimer la volonté du dieu à qui Sita fut vouée.



BOUDOURESQUE (RÔLE DE TIMOUR)

Scindia n'a pas écouté la voix du grand-prêtre et, au cinquième acte, nous voyons Sita qui, fuyant la chambre nuptiale, est venue se réfugier

dans le sanctuaire d'Indra; quand cet asile ne la protégera plus, la mort sera sa ressource suprême. Mais Timour a conduit Alim dans le sanctuaire, et bientôt les deux amants se retrouvent, se reconnaissent, se jettent aux bras l'un de l'autre, éperdûment heureux. Hélas! le temple est gardé;



UNE PAGE DU MANUSCRIT DE LA PARTITION DU « ROI DE LAHORE »

Scindia lui-même arrive et menace les amants. Sita, désespérée, se frappe d'un poignard. Or, la volonté d'Indra avait été qu'Alim, ressuscité, ne vécût pas plus longtemps que sa bien-aimée. Aussi la vie quitte-t-elle en même temps les deux amants heureux d'être réunis pour toujours. Et Scindia, impuissant désormais, les contemple, atterré par la puissance divine dont il sent planer la majesté sur ceux mêmes qu'il persécuta. Des voix bienheureuses se font entendre et accueillent Alim et Sita au seuil de l'éternelle félicité.

* * *

On voit combien la trame dramatique est par elle-même attrayante, pittoresque, fertile en émotion et en passion. La musique, superbe de tenue et d'envolée, manifeste les mêmes qualités portées au degré suprême. L'inspiration du maître Massenet s'y affirme abondante, fraîche, vive et diverse. Il est particulièrement intéressant de constater comment, en cette première d'entre les grandes œuvres du compositeur, se révèlent déjà toutes les qualités et toute la personnalité dont il fera preuve durant tout le cours de sa longue et brillante carrière.

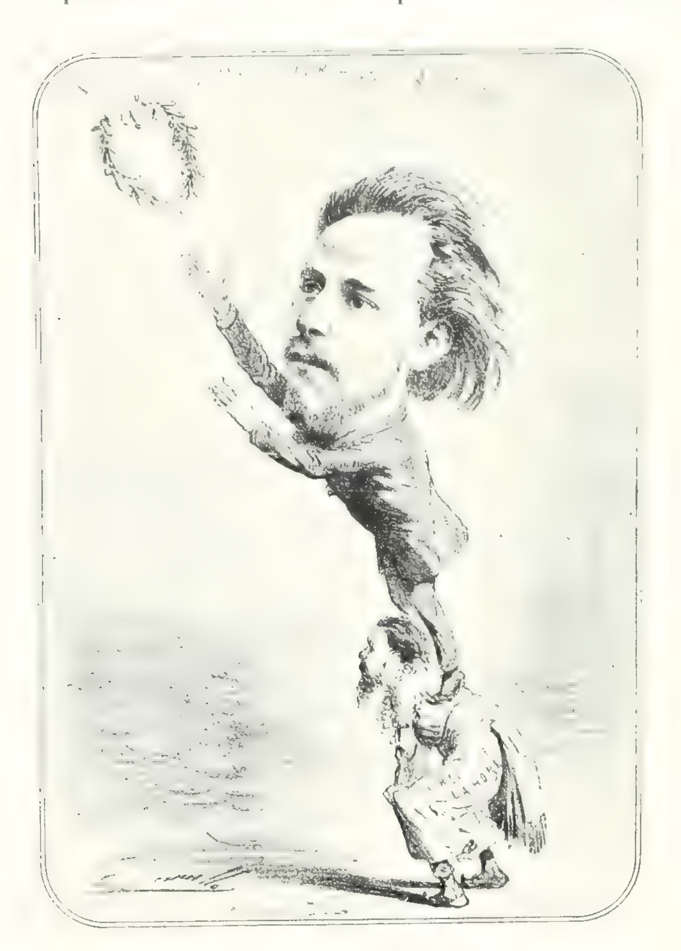


Mme JOSÉPHINE DE RESZKE (RÔLE DE SITA)

Parmi ces qualités, la principale, celle dont les manifestations sont chez lui dominantes entre toutes, c'est la tendresse, la poésie amoureuse. Et, quoique les personnages d'Alim et de Sita ne soient pas exclusivement au premier plan, quoique bien d'autres passions fermentent dans l'œuvre, il n'en reste pas moins vrai que ces deux amants, prototypes de tous ceux dont Massenet dépeindra les souffrances et les joies, sont évoqués de saisissante et d'inoubliable manière. Toute la grâce, toute la ferveur dont la musique est capable flottent autour des rêveries de Sita, des espérances et des regrets d'Alim, s'exaltent dans le duo du deuxième acte, comme dans celui de la scène finale. L'œuvre entière de Massenet ne nous offre pas de figure plus profondément poétique que celle de Sita, et de caractère plus noblement passionné que celui d'Alim.

Ces précieuses facultés d'homme de théâtre, par où Massenet brille, sont sensibles dès le début de la pièce, dans le vif dialogue, si habilement conduit, de Scindia et de Timour, et s'affirment d'éclatante manière au moment tragique où Sita, malgré les menaces des prêtres, se refuse à chanter l'hymne qui attirera vers le danger son amant mystérieux.

Signalons encore au passage la touchante page lyrique où Sita, avec sa servante Kaled, espère le retour d'Alim, et la tragique réalisation de la déroute qui interrompt cette douce rêverie, contraste qui pourrait être superficiel et brutal, mais qui reste, au contraire, d'une simplicité extrême, tant la musique a de sincérité et de vie.



CARICATURE ITALIENNE DE MASSENET

L'atmosphère d'effusion mystique qui caractérise de si particulière façon certaines œuvres de Massenet règne durant tout le troisième acte; fort imprégnée, naturellement, de paganisme, mais de ce paganisme hindou si rempli de véritables sentiments de religiosité, de méditation et de foi. L'ample sérénité du séjour de lumière, la douleur qui persiste dans l'âme d'Alim, la compassion d'Indra furent pour Massenet autant d'occasions de donner libre carrière à son inspiration et d'écrire d'impressionnante et profonde musique.

Beaucoup de ces vastes ensembles, qu'il sait traiter de si magistrale façon, se remarqueront au cours des cinq actes de l'opéra. Parmi les plus beaux, citons celui qui suit l'apparition d'Alim, au premier acte; le final du troisième, qui célèbre la décision miséricordieuse d'Indra (celui-ci peut-être est le plus remarquable de tous); et, enfin, la scène du retour d'Alim au milieu des humains, avec le grand mouvement qui porte la foule à protéger le mystérieux illuminé : encore un superbe exemple de réalisation orchestrale et chorale.

Il faut enfin parler, ne fût-ce que brièvement, des importantes parties

instrumentales de l'œuvre. L'ouverture, assez développée, où des périodes brillantes et animées alternent avec de charmantes mélodies, et qui s'achève par d'audacieuses modulations; l'introduction, très dramatique, du deuxième acte; les airs de ballet, dont on ne peut qu'admirer la richesse mélodique et la parfaite instrumentation. Ici, Massenet a pu, en toute liberté, déployer ses qualités de pur musicien; et les seules variations d'une mélodie hindoue, avec la finale qui suit, suffiraient à attester la force de sa pensée musicale.

Ajoutons, pour finir, que le style vocal du *Roi de Lahore* reste en général plus classique que celui des partitions ultérieures. Cependant, Massenet montre une entente parfaite de la vérité de l'expression dramatique, aussi bien dans les récitatifs et parties dialoguées que dans le chant proprement dit.

HÉRODIADE

HÉRODIADE

OPÉRA EN QUATRE ACTES ET SEPT TABLEAUX

Livret de PAUL MILLIET, GREMONT et ZAMADINI

Premières représentations : le 19 décembre 1881, à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie (Direction Stoumon et Calabresi), le 1er février 1884, à Paris, en italien, au Théâtre-Italien (Direction Victor Maurel), le 2 octobre 1903, à Paris, au Théâtre de la Gaîté (Direction Isola frères).

DISTRIBUTIONS

BRUXELLES

THÉÂTRE DE LA MONNAIE (1881)

Salomé. . . .	Mlles	MARTHE DUVIVIER.
Hérodiade . .		BLANCHE DESCHAMPS.
Jean.	MM.	VERGNET.
Hérode. . . .		MANOURY.
Phanuel. . . .		GRESSE.
Vitellius. . . .		FONTAINE.

Chef d'orchestre : JOSEPH DUPONT.

PARIS

THÉÂTRE-ITALIEN (1884)

Salomé. . . .	Mlles	FIDÈS-DEVRIÈS.
Hérodiade . .		TREMELLI.
Jean.	MM.	JEAN DE RESZKÉ.
Hérode. . . .		VICTOR MAUREL.
Phanuel. . . .		ÉDOUARD DE RESZKÉ.
Vitellius. . . .		VILLANI.

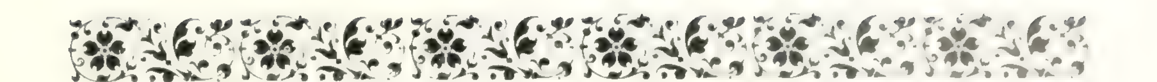
Chef d'orchestre : GIALDINI.

PARIS

THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ 1903

Salomé. . . .	Mlles	CALVÉ.
Hérodiade . .		LINA PACARY.
Jean.	MM.	JÉRÔME.
Hérode. . . .		RENAUD.
Phanuel. . . .		FOURNETS.
Vitellius. . . .		WEBER.

Chef d'orchestre : ALEXANDRE LUIGINI.



HÉRODIADE

Hérodiade, qui a été applaudie partout en France et sur la plupart des grandes scènes de l'étranger, est un véritable opéra; et, par un de ces hasards que l'on ne peut guère expliquer, cette œuvre n'a jamais pu entrer à l'Opéra où elle aurait certes pu très bien tenir sa place. La musique en est chaude, jeune, voluptueusement harmonieuse et colorée; le livret prête à de la mise en scène. Tout militait donc en faveur de l'admission d'*Hérodiade* parmi le répertoire de l'Académie nationale de musique. Les événements les plus simples sont les plus compliqués. Il y eut de part et d'autre, du côté de Massenet, comme du côté des directeurs successifs de l'Opéra, une mésentente qui barra la route à *Hérodiade*.

La genèse de cette partition est curieuse. Je la tiens de l'un des librettistes, Paul Milliet (les deux autres librettistes nommés sur l'affiche n'ayant pris qu'une part passive à la conception de l'œuvre).

En 1878, Paul Milliet avait eu l'heureuse fortune d'être présenté à Massenet qui lui demanda, après lui avoir adressé des compliments sur les essais poétiques qui lui avaient été soumis du jeune auteur, de vouloir bien, s'il en croyait avoir l'aptitude, écrire un petit poème d'amour, où tout ce qui se trouve de mystique dans le culte de la religion chrétienne serait appliqué à la passion sensuelle, et réciproquement; où, par

exemple, « les cheveux de la femme seraient considérés comme le cilice de l'homme ».

Le poème d'amour en question fut bientôt écrit. Massenet, enchanté du jeune librettiste, présenta aussitôt Paul Milliet à son éditeur Georges Hartmann.



Photo Paul Berger

M. PAUL MILLIET
UN DES AUTEURS DU LIVRET D'HÉRODIADE

Le Roi de Lahore était à ce moment en répétitions à l'Opéra. Massenet était investi de la très grande confiance de son éditeur ; la confiance du public ne devait arriver que plus tard. Georges Hartmann vit immédiatement un mariage intellectuel possible entre ces deux collaborateurs. Il prit connaissance du poème d'amour, promit de s'en occuper… et le laissa reposer dans la poussière d'un tiroir.

Il fit mieux que de publier ce poème. Il encouragea Paul Milliet à faire une pièce de théâtre. Il lui indiqua, comme pouvant donner matière à un drame lyrique, *Hérodias*, un des contes de Gustave Flaubert qui figurent dans le volume intitulé *Trois Contes* (et voilà pourquoi le livret d'*Hérodiade* fut signé Grémont, pseudonyme de l'éditeur Hartmann).

Ce même conte, *Hérodias*, était, à peu près à la même époque, transformé en un drame par Oscar Wilde qui lui donna le titre de *Salomé*. Richard Strauss a écrit la musique de cette *Salomé* en 1905. Il y a entre l'opéra de Paul Milliet, Grémont et Zamadini, et le drame d'Oscar Wilde la même distance qu'entre la musique de Massenet et celle de Richard Strauss : ce sont deux moments de l'art tout à fait différents, tout à fait opposés.

Paul Milliet se mit au travail et apporta, quelques mois après, son livret à Massenet, qui fêtait ce jour-là avec son éditeur le succès du *Roi*

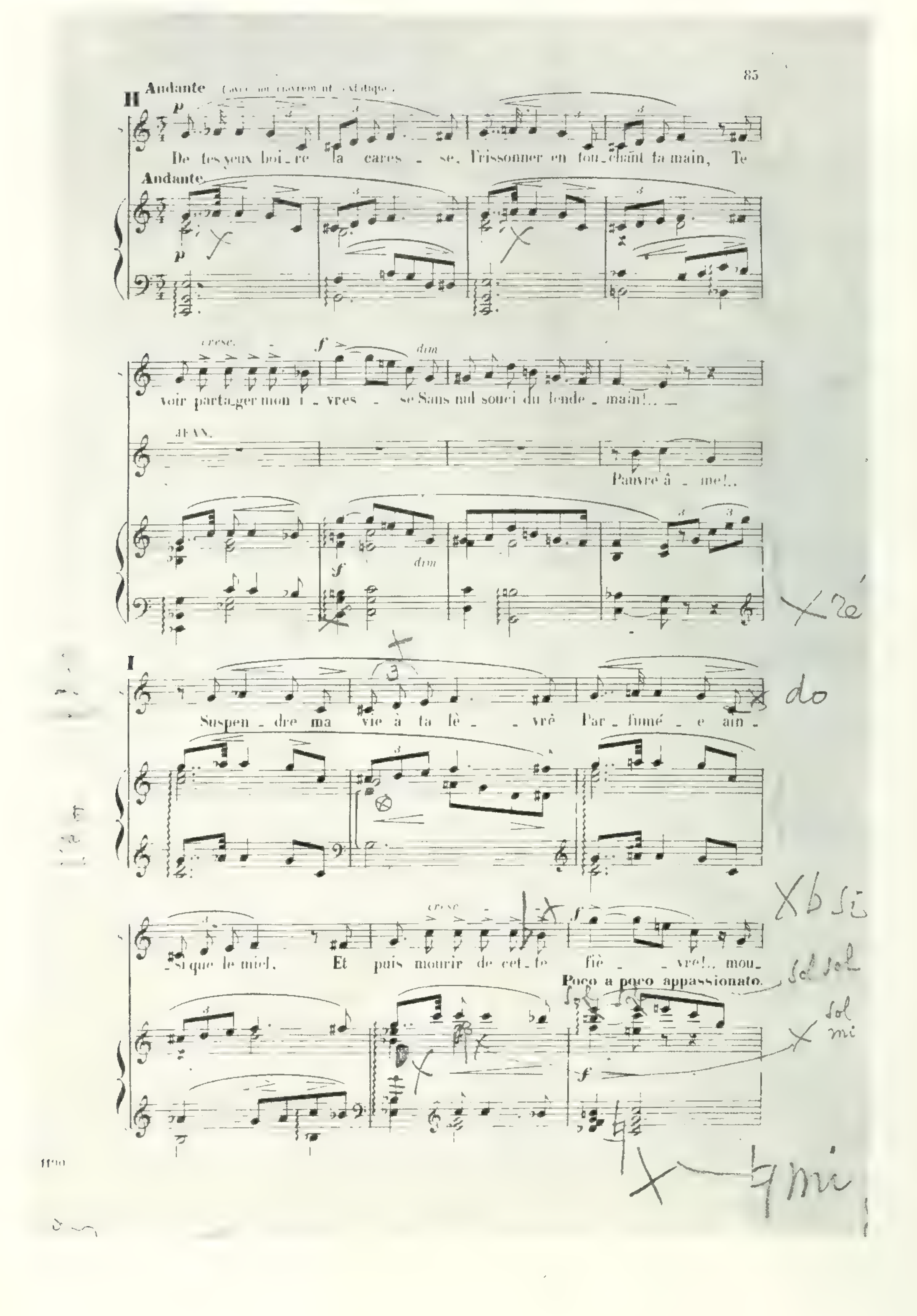
de Lahore au café Anglais, en un joyeux souper auquel avaient été conviés le baryton Lassalle, le librettiste Louis Gallet, Jouvin, critique du *Figaro*, le musicographe Louis de Fourcaud, qui, dans sa joie exubérante, embrassait Massenet à tout moment ; il y avait là encore Victor Wilder, Léon Kerst. Dans la joie du succès, sous la poussée des vins généreux, les convives avaient quitté un instant le fameux « Grand Seize » où s'était donné le souper, pour aller faire « en monôme », un pèlerinage à travers les caves célèbres. Seul Massenet, plus calme que ses convives, était resté avec le jeune librettiste pour lui indiquer les modifications qu'il souhaitait au poème.

Quelques jours après, le livret était corrigé conformément au désir du compositeur. Éditeur, musicien et librettiste partaient pour Milan en compagnie du baryton Lassalle qui allait chanter *le Roi de Lahore* au théâtre de la Scala. Mais nos trois voyageurs avaient aussi un autre but : c'était de lire à l'éditeur Ricordi le sujet d'*Hérodiade*. Ricordi détenait les clefs du théâtre de la Scala. Le livret lui plut; Ricordi fit signer aux auteurs un traité, aux termes duquel l'œuvre devait être jouée à la Scala de Milan en même temps qu'à l'Opéra de Paris; et voilà pourquoi le livret d'*Hérodiade* fut signé aussi Zamadini, du nom du traducteur que l'éditeur Ricordi tenait sans doute à faire participer à une bonne affaire.

Quoi qu'il en soit, Massenet se mit au travail; il lui fallut deux ans et demi pour écrire sa partition. C'est à Pourville, près de Dieppe, qu'il se réfugia en 1879 et 1880 pour l'orchestrer.

Concevoir une pièce de théâtre, un opéra, réaliser une œuvre que l'on a imaginée, tout cela c'est vivre dans les sphères impalpables du rêve. Faire recevoir la pièce terminée, c'est mettre fin au bonheur, c'est vouloir soulever le monde. *Hérodiade* n'échappa point au sort commun : l'ouvrage fut créé et réalisé dans la joie; l'amertume commença pour les auteurs le jour où ils présentèrent leur partition à un directeur de théâtre.

Massenet était allé, au commencement de 1881, faire entendre son œuvre au directeur de l'Opéra, qui était alors Vaucorbeil. Le directeur ne fut pas très empressé pour écouter la musique : « Le livret, dit-il, me paraît incendiaire » (le mot « anarchiste » était encore inconnu). Vaucorbeil, du reste, ne pouvait pas monter *Hérodiade* à l'Opéra, parce que *le Tribut de Zamora*, de Gounod, et *Françoise de Rimini*, d'Ambroise Thomas, attendaient leur tour pour être joués. Massenet manqua de patience. Au surplus *le Tribut de Zamora*, tout comme *Françoise de Rimini*, dorment dans la


85
H
Andante
De tes yeux boi-re la cares-se, Frissonner en tou-chant ta main, Te
Andante
voir parta-ger mon i-vres-se Sans nul souci du lende-main!..
JEAN.
Pauvre â-me!..
I
Suspen-dre ma vie à ta fè-vre Par-fumé-e ain-
-si que le miel, Et puis mourir de cet-te fiè-vre!.. mou-
Poco a poco appassionato.



UN AIR DU 1er ACTE, SUPPRIMÉ AU MOMENT DE L'IMPRESSION DANS LA PARTITION D'HÉRODIADE. CET AIR PORTE LES CORRECTIONS FAITES DE LA MAIN MÊME DE MASSENET. LA SUPPRESSION EN A ÉTÉ DÉCIDÉE QUELQUES JOURS AVANT LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION À BRUXELLES.

poussière ; *Hérodiade*, par contre, est au répertoire de nombreux théâtres. Étrange destin des œuvres !

Pour venger Massenet de l'accueil dédaigneux de l'Opéra, MM. Stoumon et Calabrési, directeurs du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, vinrent, en février 1881, proposer au musicien de lui jouer son ouvrage au plus tôt. Les répétitions furent menées avec une rapidité inouïe. Le théâtre de la Monnaie avait, comme chaque année, inauguré sa saison le 1er septembre, et le 19 décembre, il donnait la première représentation.

Ce fut un vrai événement que l'exode des Parisiens pour aller à Bruxelles assister à la première d'*Hérodiade*; plus de quatre cents personnalités artistiques ou mondaines avaient fait le voyage. Il avait fallu dédoubler le train de Bruxelles à la gare du Nord ; et, à chaque arrêt, les employés des gares et la gendarmerie se demandaient effarés ce que signifiait ce cri formidable poussé en chœur : « Conspuez Vaucorbeil ! » Pandore crut à une manifestation politique, en référa à son chef le commissaire de police qui, à son tour, télégraphia au directeur de la Sûreté générale ; ce dernier fonctionnaire dut avoir un doux moment d'hilarité !

Arnold Mortier, « le Monsieur de l'Orchestre » du *Figaro*, a consigné l'aspect parisien du théâtre de Bruxelles, le soir de la première [1] :

> La jolie salle bruxelloise offre un coup d'œil vraiment intéressant. . .

1. *Le Figaro*, n° du 20 décembre 1881.

Voici M. Halanzier qui ouvrit à Massenet les portes de notre Opéra, le général de Galliffet, MM. Antonin Proust, Armand Gouzien, Saint-Saëns, Joncières, Duquesnel, l'éditeur Hartmann, l'ami dévoué et l'homme d'affaires du compositeur d'*Hérodiade*, le rédacteur en chef du *Figaro*; M. Jouvin, son éminent critique musical; MM. Albert Wolff, Bonnat, Toché, Serpette, baron de Beyens, Raphaël Bischoffsheim, Daniel Bernard, Burty, Édouard Thierry, Hecht, marquis de Falletans, Benjamin Godard, Clairin, Escalier, Henri Regnier, Lassalle, de l'Opéra, qui adore la partition de Massenet et espère bien chanter un jour le rôle d'Hérode; Gravière, le directeur du théâtre de Genève, qui est en train de monter *Hérodiade*; Mlle Antonine, MM. Audran, Guiraud, Colonne, Alphonse Duvernoy, Mme Viardot, MM. Philibert Juslé, Calmann-Lévy fils, Édouard Noël, Stoullig, Albert Vanloo, Napoléon Ney, etc.

Il est, du reste, venu des journalistes d'Italie, d'Allemagne et de Saint-Pétersbourg....

... Il convient d'ajouter que les Bruxellois ne sont pas contents. Ils trouvent qu'on a invité trop de Parisiens dans ce théâtre où, grâce aux abonnements, il reste si peu de places disponibles les soirs de premières.

« Si vous aviez tant d'envie de voir cet opéra, nous disent-ils, fallait le jouer chez vous.... »

La représentation fut un triomphe. Bis, rappels, acclamations, ovations, rien ne manqua aux auteurs. Massenet fut fêté comme, de mémoire de Bruxellois, on n'avait fêté personne.

Parmi les décors brossés par Fontaine, Devis et Lynen, peintres bruxellois, celui qui parut le plus réussi et fit le plus d'effet fut celui du temple de Jérusalem qui était, à vrai dire, la reproduction partielle de l'église Sainte-Sophie à Constantinople.

La critique parisienne, la presse bruxelloise et les journaux étrangers consacrèrent des articles dithyrambiques à Massenet et à sa musique.

Hérodiade s'imposait donc à Paris, mais l'œuvre n'y entra pas par la grande porte.

Hérodiade fut traduite en italien et jouée à Paris le 1er février 1884 au Théâtre-Italien, alors dirigé par Victor Maurel. L'interprétation était de premier ordre, avec des artistes tels que Jean de Reszké, Édouard de Reszké, Victor Maurel et Mme Fidès-Devriès. Ce fut un gros succès artistique; mais la rapidité avec laquelle les études avaient été poussées (on n'avait répété que pendant onze jours), les défaillances de l'orchestre, et enfin les tiraillements qui s'étaient produits dans l'administration du Théâtre-Italien empêchèrent la pièce de suivre sa glorieuse carrière. La dixième représentation eut lieu le 13 mars et fut la dernière. L'affiche de cet ultime spectacle,

curieuse particularité, portait trois fois en grosse vedette le nom de Reszke : c'était, en effet, Mlle Joséphine de Reszke qui, cette fois, chantait Salomé, alors que ses deux frères tenaient les rôles de Jean et de Phanuel.



MANOURY, RÔLE D'HÉRODE

La province fit un triomphal accueil à *Hérodiade* ; Nantes commença ; puis ce fut Lyon en 1885. A Lyon, l'œuvre de Massenet fut mieux qu'un triomphe : elle déchaîna les foudres de l'archevêché. Le cardinal Caverot jugea qu'*Hérodiade* attentait à l'orthodoxie ; il lança sur la pièce et sur les auteurs l'excommunication mineure et déféra sa sanction à Rome, en appelant l'attention du Pape sur cette œuvre impie. De même qu'au régiment, où les punitions données par les subordonnés sont doublées par les officiers de grade supérieur, le cardinal Caverot espérait que le Pape changerait l'excommunication mineure en excommunication pure. Rome n'approuva point cette sévérité, mais ne désavoua point le zèle du cardinal : l'excommunication mineure de Massenet et de Paul Milliet fut simplement maintenue. *Hérodiade* atteignit, du reste, en une seule saison cinquante représentations. Le succès artistique se doubla d'un gros succès de curiosité parmi la fraction bien pensante de la population. Combien d'auteurs modernes auraient souhaité d'être excommuniés dans le seul but de bénéficier de la réclame que leur aurait procurée cette pénalité !

* * *

Quel était le sujet de cette *Hérodiade* qui semblait vouloir entrer en lutte avec le dogme?

Nous sommes au moment où la Judée a été envahie par les Romains. Le peuple juif est prêt à se soulever. Hérode, qui le gouverne, est un monarque, plus exactement un tétrarque, indolent et incapable de tenir tête à l'orage menaçant. Il laisse la révolte suivre son cours. Il préfère contempler la belle Salomé, la danseuse. Or, Salomé avoue au devin Phanuel, une façon de sorcier, qu'elle aime le prophète Jean, l'apôtre qui annonce l'apparition prochaine du Messie sur la terre. Hérodiade, la femme d'Hérode, ne rêve que vengeance contre ce Jean qui prêche la nouvelle foi. Jean et Salomé vont à la rencontre l'un de l'autre; ils exhalent leur passion toute mystique.



Photo Dupont.

VERGNET, RÔLE DE JEAN

Hérode en son palais est obsédé par la vision de Salomé. Il s'enivre pour revoir en songe la belle danseuse. Réveillé, il exhorte son peuple à secouer le joug romain. Survient Vitellius, le proconsul envoyé par Rome; il promet aux Juifs assemblés de faire respecter le temple de Jérusalem que le prophète Jean et sa religion naissante veulent abolir. Sur ces entrefaites, Jean arrive escorté de Salomé. Hérodiade adjure Vitellius de sévir contre le pro-

phète qu'elle taxe d'imposteur. Puis, elle va consulter Phanuel pour que le devin lui inspire une vengeance contre l'impure Salomé qui lui ravit le cœur d'Hérode. Phanuel révèle alors à Hérodiade que cette Salomé qu'elle poursuit ainsi de sa haine, c'est sa fille qu'elle croyait morte.

Salomé, qui est accourue au-devant du prophète, se trouve en présence d'Hérode qui lui avoue son amour ; elle refuse de se donner au tétrarque de Judée, elle aime Jean. Pour se venger, Hérode condamne à mort le prophète qui prêche le baptême. On jette Jean en prison. Salomé vient l'y retrouver ; elle veut partager le supplice auquel il sera condamné. Mais un ordre du roi survient qui laisse la vie sauve à Salomé. Salomé se précipite au palais pour demander la grâce de Jean. Il est trop tard : la tête du prophète vient de tomber. Salomé, folle de douleur, veut tuer Hérodiade; mais elle apprend qu'Hérodiade est sa mère, et elle se poignarde.



Mlle MARTHE DUVIVIER, RÔLE DE SALOMÉ

Ce scénario est-il conforme à l'exactitude évangélique? est-il orthodoxe? ce sont là choses qui intéressent peu la critique musicale. Il s'agit uniquement de savoir si le librettiste a fourni au compositeur des situations « musicables ». Or, l'action d'*Hérodiade*, même en sa forme aujourd'hui surannée, présente du mouvement scénique; ce mouvement se revêt de tendresse, de sensualité et de violence passionnée. Il y avait donc là les éléments nécessaires pour tenter la palette d'un musicien comme Massenet.

* *
*

La partition d'*Hérodiade* est riche d'effets, et l'inspiration y abonde. La mélodie s'y déploie claire, caressante, élégante; elle se revêt de couleurs harmoniques exquises et aussi de séduisantes langueurs orchestrales qui pratiquent sur les auditeurs comme un progressif enveloppement; car Massenet est un charmeur.



Photo Dupont.

GRESSE (RÔLE DE PHANUEL)

Mais pour nous faire pénétrer dans cette atmosphère d'orientalisme, il ne s'est pas attardé à des recherches de musique exotique, il n'a pas bâti une mosaïque musicale. Il s'est laissé aller à sa riche imagination, il s'est pénétré de son sujet; et sa musique a jailli toute amoureuse, toute vibrante de lumière et de poésie. Il y a du soleil dans son orchestre, les harmonies s'irisent en paillettes versicolores, les idées chatoient; et ce tintinnabulement de clochettes, ce frissonnement des sistres, font revivre en notre imagination toute une Galilée fleurie et riante.

Au point de vue technique, il faut noter la puissance qu'obtient Massenet par le simple emploi du quatuor; mais quand il déchaîne les cuivres et quand il marie à son orchestre en *tutti* les voix superposées des chœurs, il obtient des tonnerres de sonorités qui, au début du quatrième acte, notamment, confinent peut-être au fracas orchestral.

Si nous examinons de plus près la partition, nous y découvrirons de nombreuses pages qui retiendront notre attention. Dès le lever du rideau, après un chœur de marchands, Salomé dit son amour pour Jean : « Il est doux, il est bon », sur un accord persistant en *mi* bémol d'un effet tout à fait réussi ; l'air est devenu classique dans le répertoire du chant. Le rythme de la phrase d'Hérode, la fougue, la chaleur passionnée avec lesquelles Hérodiade réclame la tête du prophète ; la volupté du thème esquissé aux instruments à cordes, thème qui salue l'entrée de Jean devant Salomé ; tout cela est d'une inspiration qui ne se dément pas. La phrase d'amour de Salomé, modulée par les harpes, a la chasteté d'un cantique qui tournerait en une prière d'amour ; c'est à la fois de la musique qui séduit et qui fait penser ; c'est surtout de la musique de théâtre.



RENAUD (QUI A TENU LE RÔLE D'HÉRODE LORS DE LA REPRISE AU THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ)

Au deuxième acte, Hérode s'alanguit dans l'ivresse. L'orchestre a des notes aiguës de violons qui sont comme des soubresauts au milieu des caresses de violoncelles. Les danses sont d'une allure tout à fait originale. Voici dans son rêve Hérode qui soupire le fameux air : « Vision fugitive », soutenu par des rentrées de cors d'harmonie d'un effet très velouté. Enfin c'est, au tableau suivant, l'hymne entonné par Salomé, suivie des Chananéennes ; puis la phrase lyrique du prophète : « Toute justice vient du ciel », avec l'ensemble magistral qui finit l'acte.

Au premier tableau du troisième acte, Phanuel interroge mystérieusement les astres. Son duo avec Hérodiade est bien traité, ainsi que l'arioso de Phanuel : « Astres étincelants ». Ce tableau, qui n'existait pas lors des

représentations de Bruxelles, a été intercalé à la création de l'ouvrage à Paris. Il ne manque pas de grandeur, certes; mais il pâlit à côté du tableau suivant, le temple de Jérusalem, qui est vraiment le point culminant de la partition. Le prélude, avec son ensemble formidable de cuivres, est d'une coloration très puissante. La psalmodie des prêtres, la marche sacrée, le chant rituel du « Schemah Israël », souligné par les prières murmurées et les clochettes, les danses au rythme si bizarre et si captivant, et enfin le tonitruant crescendo final, tout cela est d'une envolée, d'une fièvre lyrique, d'une beauté très réelles.

Après un intermède, le quatrième acte s'ouvre sur le tableau de la prison. Jean entonne la phrase angoissée : « Ne pouvant réprimer les ardeurs de la foi »; puis vient le duo avec Salomé : « Quand nos jours s'éteindront ». Le dernier tableau présente enfin le ballet le plus chatoyant, le plus musicalement riant que Massenet ait jamais écrit; l'originalité des sonorités et des timbres, le gai babil de l'orchestre lui donnent une couleur et une vie étonnantes avec lesquelles font un contraste très théâtral les pages sombres et haletantes de la mort de Salomé.



MANON

OPÉRA-COMIQUE EN CINQ ACTES ET SIX TABLEAUX

Poème de MEILHAC et PH. GILLE

Première représentation, le 19 janvier 1884, à l'Opéra-Comique (Direction Carvalho).

DISTRIBUTION

Manon	Mmes	Heilbronn.
Javotte		Chevalier.
Poussette		Molé.
Rosette.		Rémy.
La Servante		Lardinois.
Des Grieux.	MM.	Talazac.
Lescaut.		Taskin.
Le Comte des Grieux.		Cobalet.
Brétigny		Collin.
Guillot de Morfontaine		Grivot.
L'Hôtelier.		Labis.
Le Portier du séminaire.		Legrand.
Un Joueur		Bernard.
Un Sergent		Troy.
Un Archer.		Davoust.
Un Soldat.		Reste.
Un Soldat.		Reynal.

Chef d'orchestre : Jules Danbé.



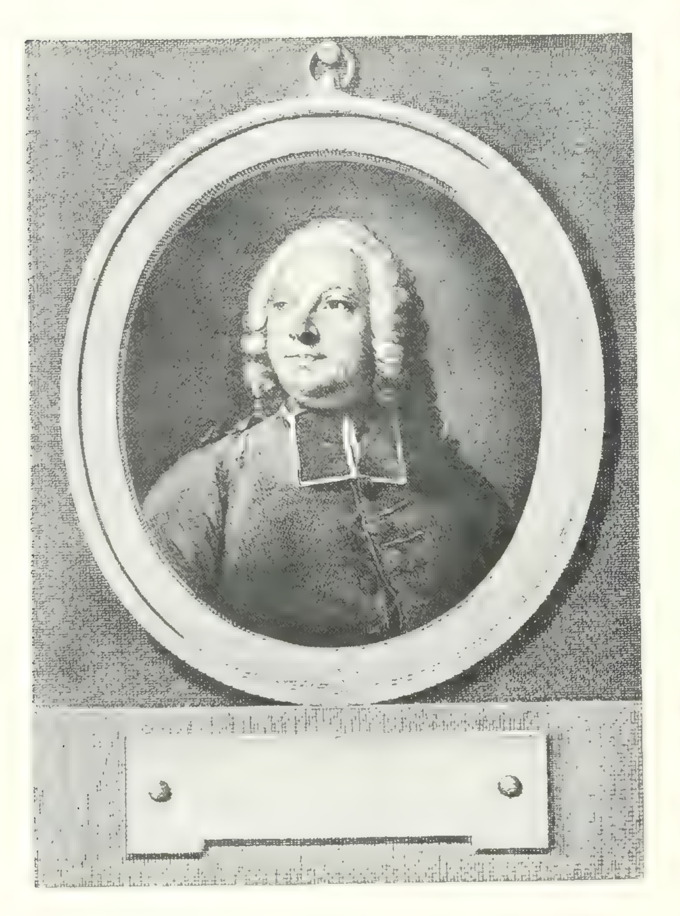
MANON

Entre tous les chefs-d'œuvre de la littérature française il en est peu qui jouissent d'une aussi haute renommée que le roman de l'abbé Prévost d'où cette pièce est tirée ; il en est peu qui donnent l'impression d'une aussi féconde audace, d'une si simple véracité, d'une si grande perfection en un mot, et qui parlent aussi directement au cœur par l'intensité des sentiments qui y sont dépeints, à l'esprit par la justesse de l'analyse psychologique.

S'attaquer à une œuvre aussi justement consacrée pour en rénover la forme et la traduction expressive, c'était une entreprise qu'on pouvait estimer assez téméraire, mais en même temps, il faut le reconnaître, bien séduisante ; et quiconque osait la tenter ne pouvait qu'échouer piteusement ou, au contraire, réaliser un second chef-d'œuvre. Heureusement, et comme on pouvait d'ailleurs l'espérer, Massenet a réussi. Il a réussi même au delà de toute espérance, et son œuvre, acclamée dès la première représentation, devenue du premier coup populaire, accomplit depuis son apparition une carrière qu'on peut à bon droit considérer comme une des plus brillantes que contienne l'histoire entière du théâtre lyrique : *Manon* est, avec *Faust* et *Carmen*, la pièce le plus souvent jouée en France comme à l'étranger ; et même les critiques qui sont en général les moins bienveillants envers Massenet sont d'accord — une fois n'est pas coutume —

pour reconnaître le charme, la grâce, la vie, la valeur technique aussi de cette partition, qui est incontestablement la plus parfaite de celles qu'a produites le maître, et d'ailleurs parfaite au sens absolu du mot.

Je viens de dire que la critique est d'accord aujourd'hui pour proclamer la valeur de *Manon*. A l'origine, au lendemain de la première représentation, cette unanimité ne fut pas si complète. Léon Kerst, avec sa grande loyauté, se trompa du tout au tout; Adolphe Jullien, très wagnérien, discuta. Mais une des plus âpres fut, dans *le Radical* du 23 janvier 1884, l'opinion de Henry Maret, qui depuis... fut rapporteur du budget des Beaux-Arts.



L'ABBÉ PRÉVOST, AUTEUR DU ROMAN DE « MANON LESCAUT »

Voici un échantillon de ce qui parut sous la signature de Henry Maret :

> Pauvre Manon! qui t'aurait prédit qu'un jour tu serais entourée de tout ce vacarme! Toi, jolie fille de ce siècle élégant et léger, des petits vers et des petites maisons, te voilà, de par la musique savante, égalée aux Walkyries et aux héroïnes des Niebelungen!.... Je ne sais pas si, comme on l'a dit, M. Massenet a lu, par hasard, *Manon Lescaut*. Mais on ne s'en douterait guère à entendre son drame lyrique. De ce pastel simple et gracieux, il a fait une fresque effroyable. Que de tapage, bon Dieu! Étant donné qu'il n'a pas compris un mot du livret qu'il avait à mettre en musique, étudions sa partition en dehors de toute préoccupation de couleur locale....

Le restant de l'article est sur ce ton. « Des mots! des mots! »



AFFICHE DE « MANON »

comme dit Hamlet. Critiques, mes frères, nos arrêts solennels, qui paraissent tout chauds dans le journal d'un jour, défient froidement le temps dans les casiers de la Bibliothèque nationale, où plus tard on peut les venir consulter. Amère ironie! Le sage retournait sept fois sa langue avant de parler; le critique devrait retourner sept fois sa plume dans son encrier avant d'écrire.



Photo Reutlinger

HENRI MEILHAC UN DES AUTEURS DU LIVRET

Oublions vite cet avis discordant que son auteur a dû regretter tout le premier; il faut, au contraire, convenir qu'Henri Meilhac et Philippe Gille menèrent à bien la tâche délicate de transformer en livret d'opéra-comique le célèbre roman de l'abbé Prévost; et le goût, le tact, le sens du théâtre dont ils ont fait preuve ne méritent que des éloges sans restriction; car, il faut bien le proclamer, *Manon* est un des livrets les plus heureusement venus qu'on puisse rêver.

Le caractère de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost a été, d'une façon générale, atténué, ce qui était indispensable en l'espèce : la version littéraire contenait bien des traits qui, caractéristiques, pleins d'intérêt et fort bien à leur place dans un roman de mœurs, auraient à tous les égards été déplacés dans une œuvre théâtrale; sans compter que les mœurs ont changé depuis le temps où le roman a été écrit, et qu'à conserver certains détails de ce roman, les auteurs auraient déparé la pièce sans en accroître en rien la vérité ni la valeur dramatique. Tout était donc pour le mieux dans le livret offert à Massenet.

* * *

Bien que le sujet de *Manon* et la pièce même dans tous ses détails soient sans doute connus de tous les lecteurs, il n'est pas inutile de rappeler

ici la disposition de l'intrigue sous la forme scénique qui lui a été donnée et de résumer la partition.

Un prélude bref et expressif énonce quelques-uns des principaux motifs qui vont reparaître au cours de la pièce. Puis le rideau se lève sur la grande cour d'une hôtellerie, à Amiens. Quelques viveurs sont là, qui devisent joyeusement et se disposent à attaquer un succulent repas. Lescaut vient guetter l'entrée du coche qui amènera sa belle cousine Manon, et bientôt voici le coche, dont l'entrée est accompagnée par un motif pimpant de l'orchestre. Un chœur de voyageurs épuisés par le trajet forme un piquant intermède; après quoi, sur une phrase infiniment caressante en son ingénuité, paraît Manon. Sur le motif même de la phrase instrumentale, elle entame le récit de son voyage, et ces quelques notes suffisent à caractériser de la façon la plus frappante sa petite âme gracieuse, mobile, tendre et superficielle, — très féminine déjà. La gaîté mutine, la rêverie un tantinet mélancolique s'expriment tour à tour dans sa chanson.



[illegible]

PH. GILLE, UN DES AUTEURS DU LIVRET

Lescaut est allé chercher les bagages. Manon reste seule. Guillot de Morfontaine, un des joyeux convives de tout à l'heure, sort de l'auberge et, voyant la belle inconnue, lui adresse une déclaration; Lescaut revient, qui interrompt le téméraire et fait à Manon, à propos des rencontres dangereuses, un petit cours de morale emphatique et quelque peu comique; puis il repart.

Voici la jeune fille seule, un peu triste à la pensée que, bientôt, il faudra franchir la porte du couvent. Comme elles sont jolies et heureuses, ces

femmes! songe-t-elle, en regardant vers la fenêtre éclairée, d'où jaillissent les fusées de rire des soupeuses....

Un bruit de pas interrompt sa rêverie, c'est des Grieux qui apparaît, ayant manqué le coche. Il aperçoit Manon et lui adresse de timides mais ardentes paroles. Elle lui répond, très simplement. L'amour entre au cœur des deux jeunes gens et bientôt leurs deux voix se marient en un chaste



DÉCOR DU 1er ACTE DE MANON

duo. Des Grieux, enflammé d'ardeur, dissuade Manon de se rendre au couvent où elle est attendue. La chaise de poste que Guillot de Morfontaine avait préparée pour Manon enlève les deux amoureux, tandis que résonnent, dans le pavillon, les rires des gais soupeurs. L'acte s'achève par une scène fort plaisante : Lescaut revient, légèrement gris, et ne trouve plus Manon. Il s'en prend à Guillot de Morfontaine, qui est apparu, l'apostrophe aigrement ; à ses récriminations se mêlent les plaintes de Guillot dupé et les commentaires ironiques de la foule attirée par le tumulte.

Le deuxième acte se passe à Paris. Un exquis andantino de l'orchestre sert de prélude à ce tableau d'une charmante intimité. Des Grieux et Manon

sont seuls dans leur petite chambre, lui vient d'écrire à son père, elle relit la lettre toute pleine des sentiments tendres ressentis par des Grieux. Une ombre se glisse parmi tout ce bonheur au moment où des Grieux aperçoit un superbe bouquet de provenance inconnue. Mais à cet instant même, deux gardes du corps se présentent. L'un est Lescaut, l'autre c'est Brétigny, le fermier général, qui s'est déguisé pour pouvoir s'approcher de Manon. Lescaut tout d'abord le prend de fort haut avec des Grieux qu'il accable de reproches. Mais l'attitude ferme du jeune homme, l'intervention de Brétigny et les supplications de Manon apaisent bientôt son humeur. Aussi bien, Lescaut a-t-il surtout pour but de détourner



Mme HEILBRONN, CRÉATRICE DU RÔLE DE MANON



Mlle MARG. CARRÉ (RÔLE DE MANON)

l'attention de des Grieux, afin que Brétigny puisse faire sa déclaration à Manon. Cette déclaration est péremptoire et menaçante : le fermier général révèle que la famille de des Grieux projette d'enlever celui-ci ; alors Manon sera libre. Dans le cas contraire, au surplus, que pourrait-elle espérer,

sinon la misère ? Manon hésite ; elle entend son jeune amoureux qui confie à Lescaut l'ardeur de sa flamme et de ses espérances. Cependant tout paraît s'arranger le mieux du monde. Des Grieux ayant promis d'épouser Manon, Lescaut et son compagnon se retirent. Le couple est de nouveau seul et se prépare à souper en tête-à-tête. Détailler l'adorable scène qui suit, le monologue agité de Manon, avec l'air fameux : « Adieu, notre petite table... » serait superflu ; ils chantent dans toutes les mémoires, comme le tendre colloque que viennent interrompre, une fois de plus, des coups frappés à la porte. Ce sont les gardes qui enlèvent le chevalier, cependant que l'hésitante Manon se désespère.



Photo Benque et Cie

TALAZAC (RÔLE DE DES GRIEUX)

Le troisième acte commence par un menuet de l'orchestre, une page gracieuse, fine, d'une parfaite pureté de style et d'une jolie invention mélodique sous son archaïsme voulu.

Le rideau se lève et découvre une fête populaire au Cours-la-Reine. Des marchands et marchandes poursuivent les clients bourgeois ou grands seigneurs, et tout le monde babille à qui mieux mieux. Les jolies charmeuses qui soupaient si gaiement à Amiens, Poussette, Rosette, Javotte, sont là, et Lescaut également. Guillot de Morfontaine, ridicule à son ordinaire, complote de priver Brétigny des faveurs de Manon. Car, devant le fait accompli, Manon s'est décidée, et le fermier général est arrivé à

ses fins. Et en effet le voici qui survient avec la belle, somptueusement vêtue maintenant, très gaie, très à son aise. Parmi tout ce luxe ici se place encore une des pages les plus brillantes de la partition : « Je marche par tous les chemins.... » (1). Brétigny cependant rencontre le comte des Grieux, père du chevalier, qui raconte comment son fils, près d'entrer dans les ordres, doit prononcer, le soir même, un sermon à Saint-Sulpice. Manon a entendu. Éloignant Brétigny sous un prétexte, elle s'enquiert auprès du comte, car elle veut savoir si elle est oubliée. Les froides réponses de son interlocuteur ravivent en elle des souvenirs mal éteints.

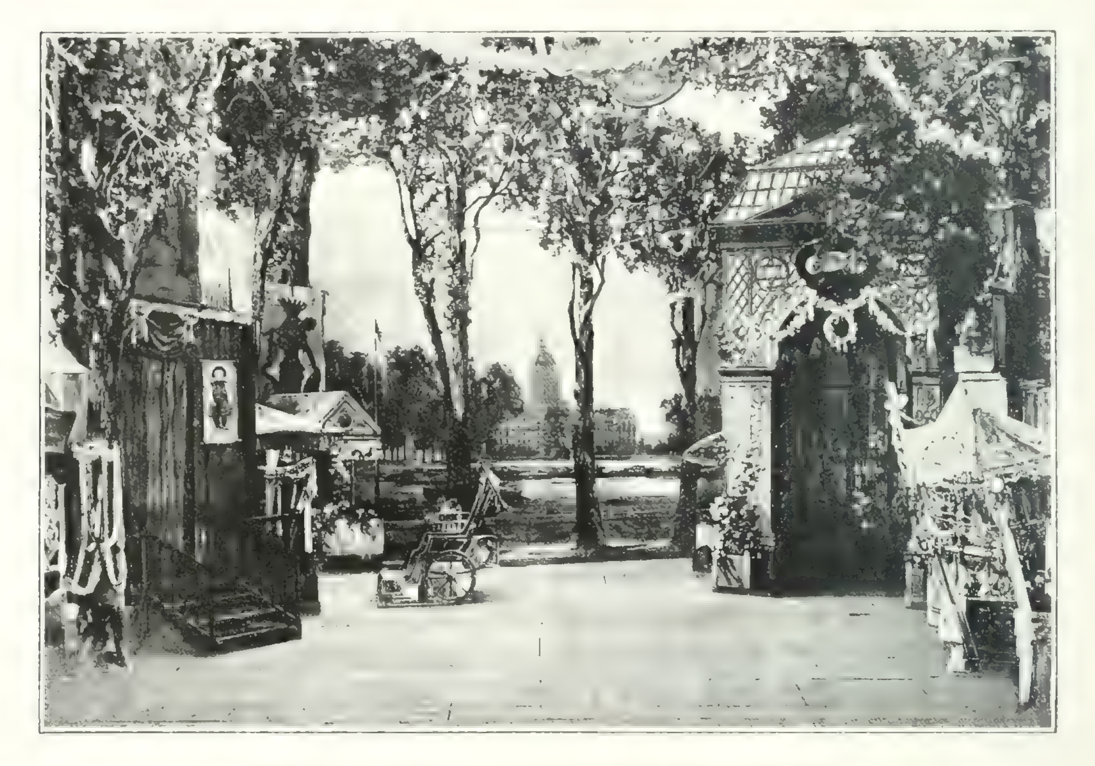


TASKIN, RÔLE DE LESCAUT

Mais un nouveau tumulte commence. Brétigny a eu le tort de refuser à Manon de faire venir chez elle l'Opéra, et Guillot de Morfontaine n'a pas été long à mettre à profit cette chance; il a purement et simplement, pour les beaux yeux de Manon, fait venir l'Opéra au Cours-la-Reine. Et un délicieux ballet commence, cependant que le fermier général se frotte les mains à la pensée d'avoir distancé son rival. Mais rien ne peut chasser du cerveau de Manon l'angoisse qu'y avaient jetée les propos de tout à l'heure : il faut qu'elle aille à Saint-Sulpice, qu'elle y aille tout de suite. Et c'est ce qu'elle fait, laissant l'amoureux Guillot, qui espérait mieux, bien morfondu.

Les graves sonorités de l'orgue préludent d'abord au quatrième acte.

et la salle s'emplit de dévotes; celles-ci chantent à qui mieux mieux les éloges de l'admirable prédicateur qui vient de se révéler. Des Grieux vêtu de noir se présente avec son père, qui le congratule ironiquement, et cherche à le détourner du parti extrême qu'il vient de prendre. Chacun connaît la phrase si simple et persuasive : « Épouse quelque brave fille... » que chante alors le comte. Mais le néophyte est inébranlable. Resté seul, il s'abîme en des souvenirs brûlants, très amers et très doux à la fois, et reste



DÉCOR DU 3e ACTE DE MANON LE COURS-LA-REINE

partagé entre ses pieuses résolutions et l'amour qui le consume malgré tout. Il s'en va. Or, voici que paraît Manon ; d'abord oppressée par l'atmosphère lourde du séminaire, impressionnée par les chants religieux qui montent, elle se ressaisit vite dès que des Grieux, mandé, vient vers elle. De toute la force de son petit cœur capricieux mais ardent, Manon implore son premier amoureux de se souvenir, d'avoir pitié : elle fut coupable, mais son repentir est sincère, et d'ailleurs elle aime encore des Grieux, comme des Grieux l'aime malgré tout (rappelons ici la ravissante phrase : « N'est-ce plus ma main ?... »). La séduction qu'exhale la jeune femme est

trop forte pour que des Grieux y résiste, malgré sa volonté ferme et l'angoisse qu'il ressent. Sa voix s'associe à celle de Manon en un « Je t'aime ! » éperdu, et le rideau tombe sur la fuite des deux amants réconciliés.

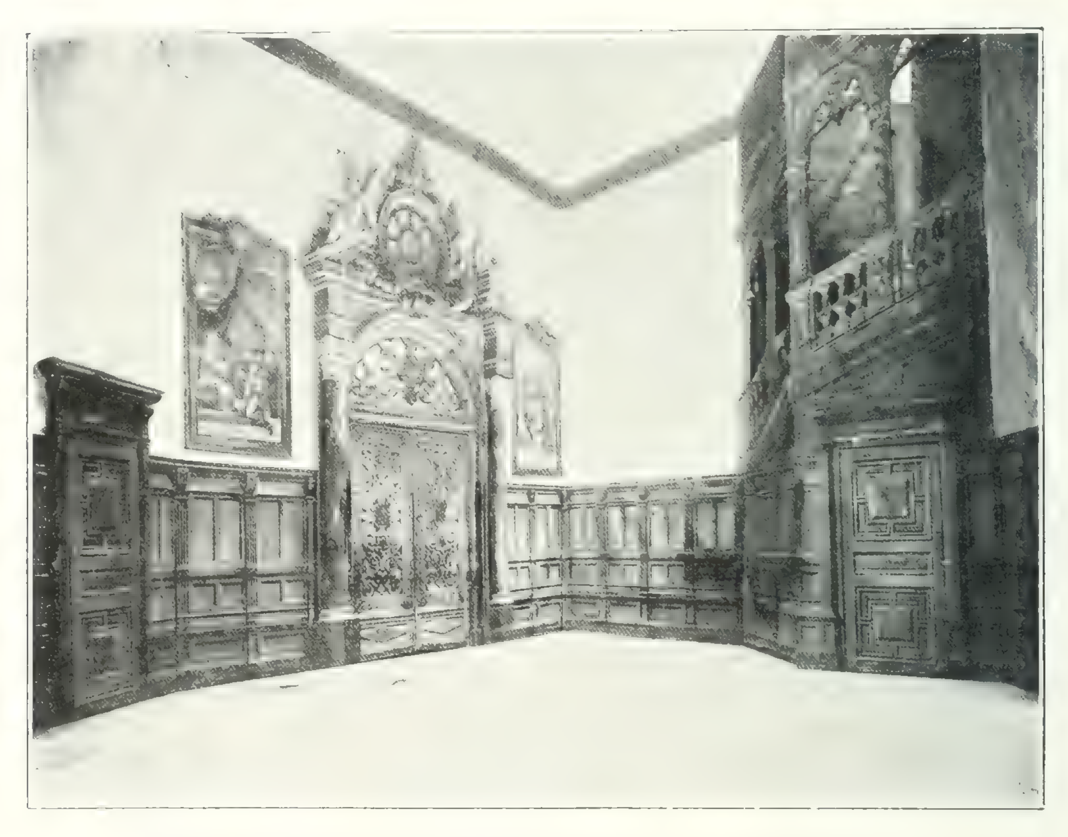
Un spirituel et brillant prélude, très court, mais dont la musique se prolonge pendant toute la scène suivante ou à peu près, ouvre le quatrième acte. On voit une salle somptueuse de l'hôtel de Transylvanie. Les joueurs se pressent autour des tables, l'or tinte, les interpellations se croisent. Notons au passage la preste chanson des aigrefins célébrant l'art de jouer à coup sûr, et un trio des inévitables belles : Rosette, Poussette et Javotte, une courte scène où Guillot s'avère plus ridicule que jamais. Au milieu de ce kaléidoscopique va-et-vient, surviennent Manon et des Grieux. Les amoureux, qui n'ont plus d'argent, ont eu l'idée de tenter le sort au jeu; ou, du moins, Manon insiste, et Lescaut avec elle, pour que des Grieux le fasse. Guillot, outré de la bonne fortune persistante du jeune homme, se présente à lui comme partenaire, espérant bien le vaincre. Pendant qu'ils jouent, Manon s'exalte à voir ces lumières, à entendre le cliquetis de l'or et les joyeux propos. Et des Grieux gagne, gagne encore. Guillot de Morfontaine se venge en l'accusant d'avoir triché et pousse l'ignominie jusqu'à aller quérir les exempts, qui arrêtent le jeune homme et sa maîtresse. Des Grieux résiste énergique-



COBALET, RÔLE DU COMTE DES GRIEUX

ment, mais son père se présente devant lui et lui reproche amèrement toute l'infamie de sa conduite. En vain l'assistance, émue de pitié, supplie et le gentilhomme et le financier. Des Grieux est entraîné loin de Manon, qui subira le sort des filles perdues.

Au cinquième acte, nous voyons la route du Havre. La tombée du jour approche. Manon doit passer par là, au milieu d'une troupe de



DÉCOR DU 3e ACTE 2e TABLEAU DE MANON SAINT-SULPICE

malheureuses qui, sous bonne escorte, sont déportées en Amérique. Des Grieux attend; il se prépare à tenter une impossible entreprise : avec l'aide de Lescaut, il a rassemblé une petite troupe de coquins résolus, qui attaquera les archers accompagnant la charrette où se trouve Manon, il délivrera celle qu'il aime, et de nouveau pourra vivre avec elle. Mais les spadassins à gages se sont enfuis bien avant même l'arrivée du cortège : tout espoir est désormais perdu. On entend déjà la chanson des archers. Lescaut, grâce à son uniforme, entre bientôt en conversation avec eux sans

exciter leur méfiance, et obtient qu'on lui confie pour quelques heures Manon. La troupe s'éloigne.

Elle est bien lasse, la pauvre Manon; la tristesse, les rigueurs de la captivité ont brisé son corps gracieux et fragile, mais un élan de joie la jette aux bras de des Grieux: un dernier duo de tendresse et d'espoir, ineffablement amer dans sa douceur même, commence alors.



MAQUETTE DU DÉCOR DU DERNIER ACTE DE « MANON », PAR JUSSEAUME [1]

Les deux amants invoquent et le passé et l'avenir, se grisent de leur mutuelle présence. Mais la voix de Manon s'affaiblit, ses joues pâlissent, ses beaux yeux se voilent. A mesure que se font plus pressants les souvenirs, plus ardentes les paroles de des Grieux, elle s'éteint tout doucement sur la route blanche que les étoiles maintenant éclairent, tandis que des Grieux, seul auprès d'elle, sanglote et comprend à peine.

1. Ce décor a été refait à l'occasion de la reconstruction de l'Opéra-Comique, en 1897.

Telle est l'adaptation très habile et, comme on le voit, très fidèle quant à tout l'essentiel de la donnée, que Henri Meilhac et Philippe Gille ont réalisée du chef-d'œuvre de l'abbé Prévost.

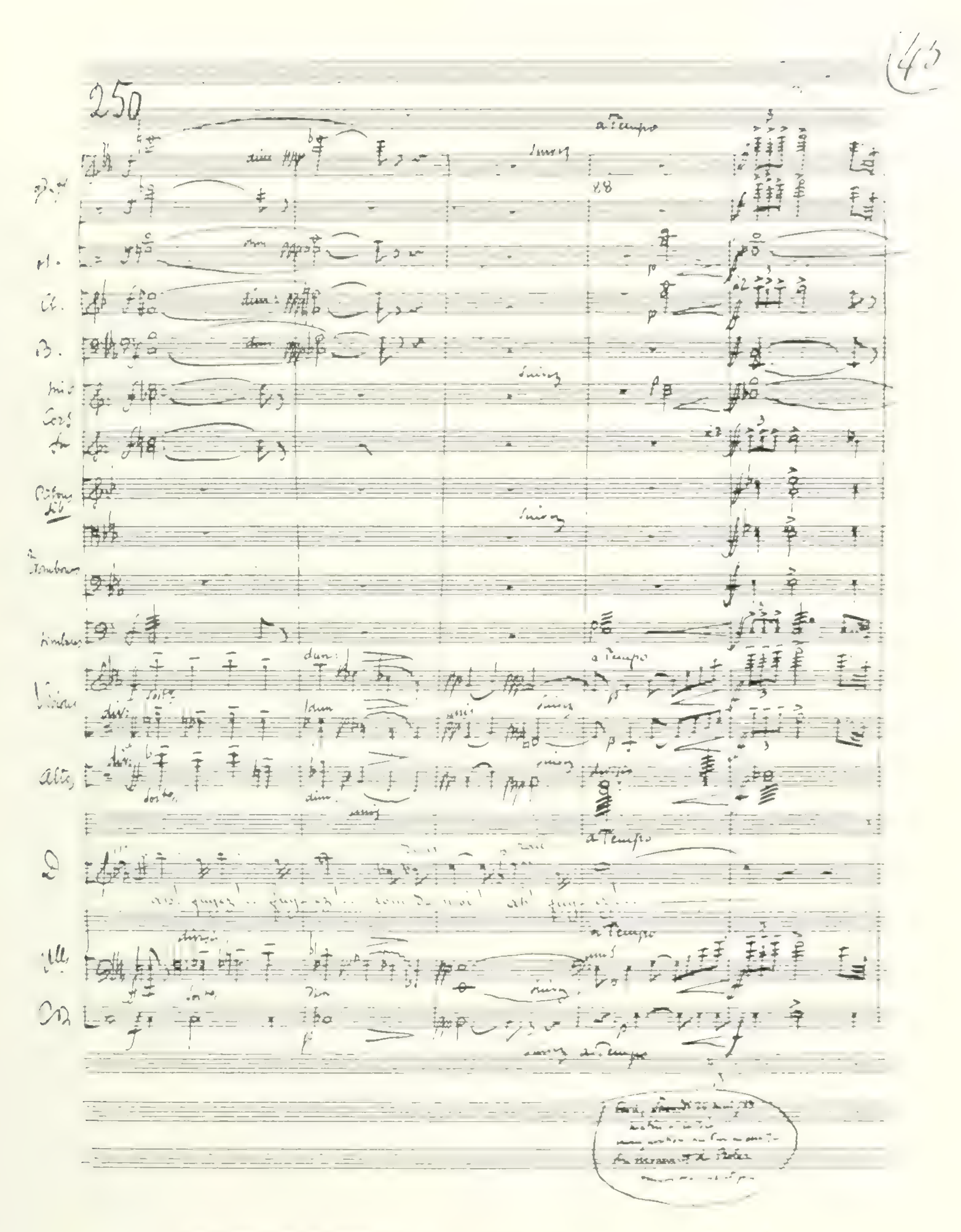


Photo Pierre Petit

Mlle SIBYL SANDERSON, RÔLE DE MANON

Quand on examine la partition de Massenet, une observation générale s'impose tout d'abord : le choix de la forme musicale même était assez délicat, et ce, pour des raisons diverses. Le cadre et l'esprit de l'œuvre, qui se déroule dans un siècle d'élégance toute classique, exigeaient impérieusement un style général correspondant, et tout excès de liberté dans la structure, de modernisme dans la matière, eût paru déplacé. D'autre part, le drame si profondément humain, si réaliste pourrait-on presque dire, tant il est simple et vrai, si continu surtout dans son développement, se fût mal accommodé d'un agencement musical trop conventionnel, de la division par morceaux que comportait forcément le style de l'œuvre. Nul parti pris extrême n'aurait donc été tout à fait satisfaisant ; le moyen terme auquel s'est arrêté Massenet décèle un sûr instinct artistique et une exacte conscience de ce qui était nécessaire.

Dans son ensemble, la partition de *Manon* est à la fois très classique et moderne : d'abord chaque acte en offre une absolue continuité de développement, malgré la présence éventuelle de quelques cadences très



UNE PAGE DU MANUSCRIT DE LA PARTITION DE « MANON » 3e ACTE
MASSENET Y A FAIT, COMME DANS TOUS SES MANUSCRITS, DES ANNOTATIONS CONCERNANT LES ÉVÉNEMENTS ET MÊME LE TEMPS DU JOUR

franches, qui introduisent, par endroits, des repos à la mode d'autrefois, malgré, aussi, quelques moments de parlé. Mais tout ceci est équilibré avec un tact parfait, et rien n'amoindrit jamais l'élan du flot continu de musique qu'est cette œuvre. La musique même, généralement parlant, est classique par la pureté de coupe des mélodies, par la fermeté légère des rythmes et par la qualité des harmonies, classique dans le bon sens du mot, par conséquent; et de plus Massenet l'a, par endroits, maintenue dans le style caractéristique de l'époque (surtout dans les diverses danses qui y apparaissent). Mais à cela près, rien n'est plus moderne par l'intensité comme par la justesse de l'expression, par la couleur, par la vie qui partout y éclate ; et la plus parfaite indépendance d'inspiration s'affirme au-dessous des formes volontairement mesurées.



Photo Hof.

VAN DYCK CRÉATEUR DU RÔLE DE DES GRIEUX, A VIENNE

Il n'est peut-être pas bien utile de détailler tous les principaux points dont l'étude, dans cette partition, est intéressante au point de vue esthétique ou technique : la tâche serait longue d'ailleurs et n'apprendrait pas grand'chose au lecteur.

Cependant, il faut relever l'habileté suprême avec laquelle le maître Massenet y fait alterner les scènes vives, prestes, spirituelles, avec les élans de passion ou les moments de recueillement. Il faudrait pouvoir dire de quelle plume alerte et souriante il a su évoquer les caractères de Guillot, de Poussette, de Rosette, de Javotte, de Brétigny, et quelle particulière tendresse il mit à retracer les sentiments, les peines et les joies de des Grieux et de Manon.

En ce qui concerne plus particulièrement la technique, une mention spéciale est due, ici encore, aux ensembles vocaux, qui, chez Massenet, sont toujours de la musique, et de belle musique ; mais, en plus de cela, un moyen immédiat d'expression dramatique, au lieu de constituer, comme dans certaines œuvres lyriques, un arrêt de la marche du drame. Ceci résulte et du juste sentiment dramatique par où se distingue Massenet,

et de sa suprême habileté de métier qui lui permet de prêter à chaque personnage l'expression qui convient. Un excellent type d'un tel ensemble nous est offert par le quatuor du deuxième acte, au moment où des Grieux relit sa lettre à Lescaut tandis que Manon écoute les propos de Brétigny.

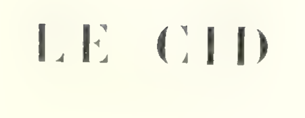
Toute la scène du Cours-la-Reine est pleine de mouvement et de vie, et fournit une preuve nouvelle de ce que point n'est besoin de théories subversives pour faire vrai.



AFFICHE DE LA 500e DE MANON

Toujours dans l'ordre de la partition, l'air : « Je marche sur tous les chemins »,... pierre de touche accoutumée des cantatrices, est digne d'être étudié pour son ingénieuse disposition rythmique. Un des endroits où Massenet a été le plus heureusement inspiré, c'est la scène entre Manon et le comte des Grieux, avec les échos du bal qui flottent par-dessus l'expression musicale du conflit émotionnel. Au deuxième tableau de ce même acte, les caquets des dévotes forment un charmant petit scherzo qui peut passer pour un modèle d'écriture.

Mais n'est-ce pas trahir une œuvre aussi une que d'en isoler, même par l'éloge, tel passage plutôt que tel autre? *Manon* semble avoir été conçue et produite d'un seul bloc, la musique y est si étroitement liée au drame, en suit avec tant d'exactitude toutes les péripéties, qu'on ne peut parler de cette œuvre que dans l'ensemble. Aussi arrêterai-je ici ce voyage trop sommaire autour d'un chef-d'œuvre, trop heureux si j'ai pu tant soit peu décrire la couleur de ces ravissants tableaux inspirés par le roman de l'abbé Prévost, si j'ai pu faire revivre un peu cette atmosphère de poudre à la Maréchale que fleure si exquisement la partition de Massenet.



LE CID

LE CID

OPÉRA EN QUATRE ACTES ET DIX TABLEAUX

Livret de D'ENNERY, BLAU et GALLET

Première représentation, le 30 novembre 1885, à l'Opéra
Direction E. Ritt et Pedro Gailhard.

DISTRIBUTION

Chimène.	Mmes	Fidès-Devriès.
L'Infante.		Bosman.
Rodrigue.	MM.	Jean de Reszké.
Don Diègue.		Edouard de Reszké.
Le Roi.		Melchissédec.
Le Comte de Gormas. . .		Plançon.
L'Ombre de saint Jacques.		Lambert.
L'Envoyé maure.		Balleroy.
Don Arias		Girard.
Don Alonzo.		Sentein.

Chef d'orchestre : Altès.



LE CID

Il semble, au premier abord, que les tragédies de Corneille soient éminemment impropres à fournir des sujets de drames musicaux, et cela, tant par la composition de ces tragedies que par leur facture, que par les caractères des personnages qui y évoluent. Parmi ces tragedies, il n'y en avait peut-être pas une seule qui semblat appeler aussi peu une réalisation musicale que *le Cid*; et cependant, Massenet, séduit par la grande beauté de l'action et des personnages, n'a pu résister au desir d'exprimer par les sons l'émotion dont il était redevable au chef-d'œuvre de Corneille. La partition qu'il a écrite, pour n'être point sa meilleure, se recommande néanmoins par diverses qualités, et nombreuses y sont les pages où nous reconnaitrons, sans hésitation possible, la main du Maître.

Le Cid avait fait le sujet d'un opera en 1783; c'etait le compositeur Sacchini qui l'avait écrit sous le titre de *Chimène*. Il n'est rien resté de cette partition, qui se résout en cavatines assez peu en rapport avec la pensée du poète. Il est évident qu'un Français était plus désigné pour faire comprendre musicalement un pareil modèle. Il avait plus le sens de l'harmonie et du génie de la langue française qu'un étranger.

A dire vrai, la donnée tragique a été considérablement remaniée par les librettistes : le caractère même du personnage principal a été l'objet

d'importantes modifications : la pièce a été agrémentée d'épisodes pittoresques ou lyriques; et, en somme, grâce à la collaboration de D'Ennery, Blau et Gallet, la tragédie cornélienne s'est transmuée en un livret d'opéra, où la muse de Massenet a pu en toute liberté prendre son coutumier essor, malgré l'obsédant souvenir des vers de Corneille qui risquait d'écraser la pensée du compositeur.

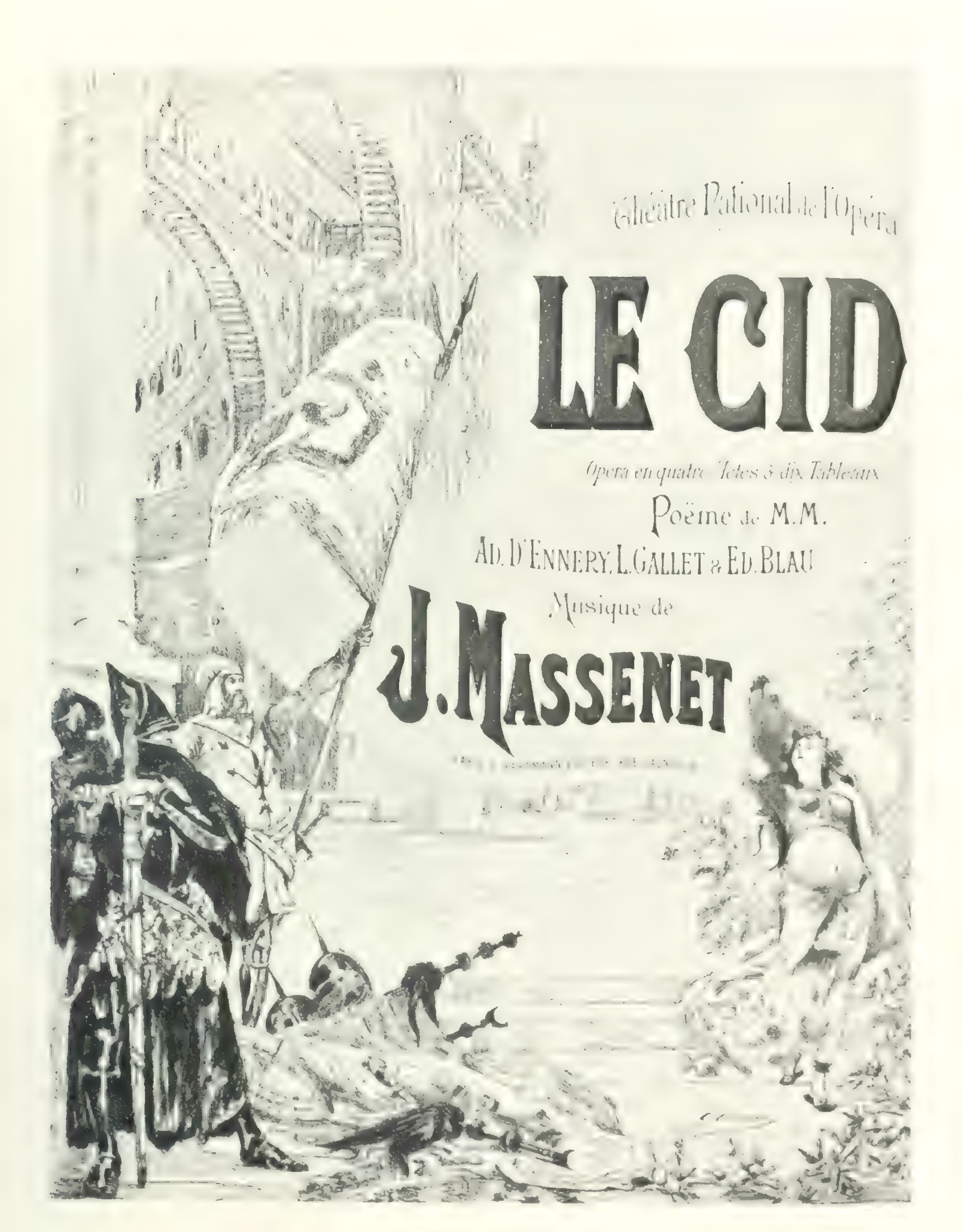


PIERRE CORNEILLE, AUTEUR DU « CID »

C'est certes une tentative hardie que de mettre en opéra les vers de Corneille. Il importe, en effet, d'établir la différence très nette qui existe entre le vers de tragédie et le vers de musique, le vers lyrique. Un vers de Corneille, comme les vers de tout grand poète, est quelque chose de définitif. Il a sa forme superbe, il renferme sa pensée, que la musique peut tout au plus commenter. Le vers lyrique est autre : il a une forme plus indécise, que la musique viendra préciser et revêtir de son manteau mélodique; mais il n'a que sa demi-pensée.

Je m'explique : s'il contient une pensée entière, la musique n'a plus rien à y ajouter; elle ne peut être qu'un commentaire qui accompagne cette pensée, mais qui ne la complète certainement pas.

Il y a plus encore : une tragédie réputée chef-d'œuvre, comme *le Cid*, abonde en vers pour ainsi dire consacrés. Ils sont comme les soutiens indispensables, comme les piliers de la tragédie qui les contient. Si le librettiste veut les couler dans le moule de son livret, il les abîme. S'il



AFFICHE DU « CID »



Photo Benque et Cie.

Mme FIDÈS-DEVRIÈS (RÔLE DE CHIMÈNE)

les respecte et les intercale tels quels dans son travail à lui, je ne crains pas de dire que les vers de l'adaptateur pâlissent étrangement devant le voisinage titanesque des vers mêmes du sublime poète.

Ceci apparaît très nettement dans l'opéra que D'Ennery, Blau et Gallet ont tiré du *Cid* de Corneille. Ils ont été obligés de couper en deux certains vers de Corneille, ils ont interverti certains hémistiches, ils ont condensé ou délayé certains autres vers selon les besoins de leurs scènes lyriques. Des répliques célèbres et attendues ont disparu ; des mots ont été changés selon les besoins syllabiques. Tout cela n'est évidemment pas très respectueux pour Corneille, quoique par instants des vers typiques ressortent au milieu de tirades des adaptateurs.

Quand on veut écouter le livret du *Cid*, on a l'impression d'entendre un élève qui réciterait la tragédie de Corneille avec des souvenirs imprécis et qui en estropierait les vers, ne retrouvant dans sa mémoire que çà et là des vers connus. L'effet est assez bizarre.

Le musicien, malgré son grand talent, ne pouvait qu'être gêné par une semblable besogne. L'épreuve avait été tentée dans le *Polyeucte* de Gounod et n'avait pas donné de résultats très concluants au point de vue de la réussite. Il fallait l'habileté de Massenet, son amour de l'obstacle, pour renouveler cette expérience. Il a tourné la difficulté : il a adapté de

la musique sur les vers de Corneille en s'inspirant le plus possible de la tragédie du poète et surtout du caractère des personnages. Il s'est bien gardé de renforcer l'idée du poète et d'essayer d'augmenter l'effet des vers; il s'est assujetti à conserver leur élan, et n'a en maints passages fait qu'accompagner par l'orchestre, fait soutenir par la phrase musicale la sonorité même des vers. Je sais que, chantés, les vers n'ont plus grande signification puisque souvent, hélas! les chanteurs ne les font pas comprendre. Le commentaire musical devient dès lors assez indispensable. Mais il est évident que la déclamation musicale, que la puissance d'expression de la musique sont inférieures à la force de la parole. Il y avait là un vrai tour de force à réaliser. Massenet y est parvenu dans plusieurs scènes capitales de l'œuvre de Corneille.



Mlle FIDÈS DEVRIÈS (RÔLE DE CHIMÈNE)

Analysons par le détail cette partition du *Cid*.

L'ouverture, très développée, très pondérée aussi, nous montre tout d'abord cette muse sous un aspect inaccoutumé : le tragique austère et contenu des premières mesures, la rudesse, les rythmes hachés du développement en *ut* mineur qui se présente ensuite, les grands éclats venant après la caressante phrase en *mi* bémol, tout cela surprend quiconque connaît surtout Massenet dans ses inspirations tendres, éle-

giaques ou sensuelles. L'effet en fut encore plus extraordinaire à la première représentation, qui eut lieu en 1885, c'est-à-dire fort peu de temps après celle de *Manon* (1884); et la critique d'alors en sembla déconcertée[1].



Photo Benque et Cie.

Mlle BOSMAN (RÔLE DE L'INFANTE)

Quand le rideau se lève, le théâtre représente une salle de la demeure du comte de Gormas, à Burgos. Les amis du Comte devisent avec lui de Rodrigue, qui va, le jour même, être armé chevalier par le roi. Chimène est là qui se réjouit, car son père est favorable à son union avec le jeune guerrier.

1. Voici en effet quelques extraits de la presse au lendemain du *Cid* :

La partition du *Cid* se détache sur les horizons de l'école contemporaine, comme une cime imposante et colorée de feux — ceux de l'aurore ou du couchant? Je n'en décide pas.

AUGUSTE VITU.
(*Le Figaro*, 1er décembre 1895).

A quoi tend M. Massenet? Ne voit-il pas qu'il se heurte à la fois aux inconvénients de l'opéra et du drame lyrique, sans avoir le bénéfice de l'une et de l'autre forme? Nous le prisons trop haut en vérité pour le laisser devenir imprudemment le jeune chef de la vieille école.

FOURCAUD (*Le Gaulois*, 1er décembre 1895).

Par contre Weber dans son feuilleton du *Temps* (8 décembre 1895) conclut que *le Cid* est « une œuvre remarquable qui fera son tour d'Europe ».

Et Ernest Reyer dans *les Débats* (6 décembre 1895) termine ainsi : « Allez charmer vos oreilles aux mélodies inspirées du jeune maître dont l'auréole de gloire, à chaque œuvre nouvelle, scintille d'un éclat nouveau. Allez et applaudissez. J'ai dit. »

Après vient une scène entre Chimène et l'Infante qui avoue son amour pour Rodrigue, amour dont elle gardera pour toujours le secret : je ne suis pas bien sûr que cette scène soit utile à la marche du drame, car, par la suite, l'Infante ne jouera qu'un rôle très effacé. Mais au point de vue musical, elle est pleine de mouvement et de passion, et constitue une page bien caractéristique du génie du Maître.



JEAN DE RESZKE (RÔLE DE RODRIGUE)

Le tableau qui suit se passe devant la cathédrale de Burgos : c'est une grande scène brillante et solennelle, où les cloches sonnent, déchaînées à travers les éclats de l'orchestre, auquel se marient le grand orgue de la cathédrale, les chœurs joyeux de la cour et du peuple. Massenet a, dans cette scène, fait un très heureux emploi des cloches, dont le carillon accordé se marie avec les sonorités orchestrales : l'effet en est tout à fait réussi. J'ajouterai que la conduite des parties vocales s'affirme magistrale, et que le grand ensemble qui accompagne l'entrée de Rodrigue mérite d'être spécialement signalé pour sa superbe réalisation, de même que le chant solennel par lequel tous les assistants célèbrent l'honneur échu au nouveau chevalier.

C'est à ce moment-là que se noue la tragédie ; car le Roi, non content d'avoir armé Rodrigue chevalier, nomme Don Diègue gouverneur de l'héritier du trône. La querelle entre Don Diègue et Don Gormas éclate : ici les

beaux vers de Corneille ont été conservés; les librettistes n'ont fait qu'y ajouter un chœur de seigneurs atterrés d'abord, puis ironiques envers le vieillard vaincu : il faut reconnaître que, par cette modification, la scène perd beaucoup de sa force et de sa sobriété : heureusement, la musique rachète ce défaut. Mais il est facile de voir qu'il lui faut des épisodes de ce genre pour servir de prétexte à l'inspiration du compositeur. Les adaptateurs nous éloignent évidemment du *Cid* de Corneille. Telle est cependant la puissance de ce drame romantique de cape et d'épée que l'intérêt ne faiblit pas trop et que seul le respect du chef-d'œuvre littéraire souffre de cette réfection de la tragédie de Corneille.



Photo Benque et Cie.

ÉDOUARD DE RESZKE (RÔLE DE DON DIÈGUE)

Très âpre, très dramatique, plein de vigoureuse musique est le dialogue qui suit entre Don Diègue et Rodrigue. Puis Chimène apparaît, tandis que l'orchestre murmure une phrase très mélodique qui se trouve déjà dans l'ouverture. En une dernière réplique, Rodrigue, le cœur déchiré, promet de venger son père; le rideau tombe. L'effet de ces dernières pages est fort impressionnant.

Le thème en *ut* mineur de l'ouverture revient pour servir de prélude au deuxième acte. Après quelques mesures d'orchestre, la toile se lève : on aperçoit une vue de Burgos, par une nuit très sombre. Rodrigue erre seul

et chante les fameuses stances; mais bientôt apparaît le Comte. La provocation est immédiatement suivie du duel: le Comte est transpercé. On accourt, on relève le mourant. Don Diègue survient et embrasse son fils désespéré; Chimène descend de son escalier et pleure son père; de l'intérieur du palais montent les accents d'un *Requiem*. Chimène erre de l'un à l'autre des assistants, demande à chacun s'il est le coupable : arrivée devant Rodrigue, elle n'a plus besoin de formuler la question terrible : la pâleur du jeune héros a répondu d'avance. « Lui! », dit-elle, presque sans voix, tandis que l'inexorable prière funèbre s'affirme une fois de plus dans le lointain.



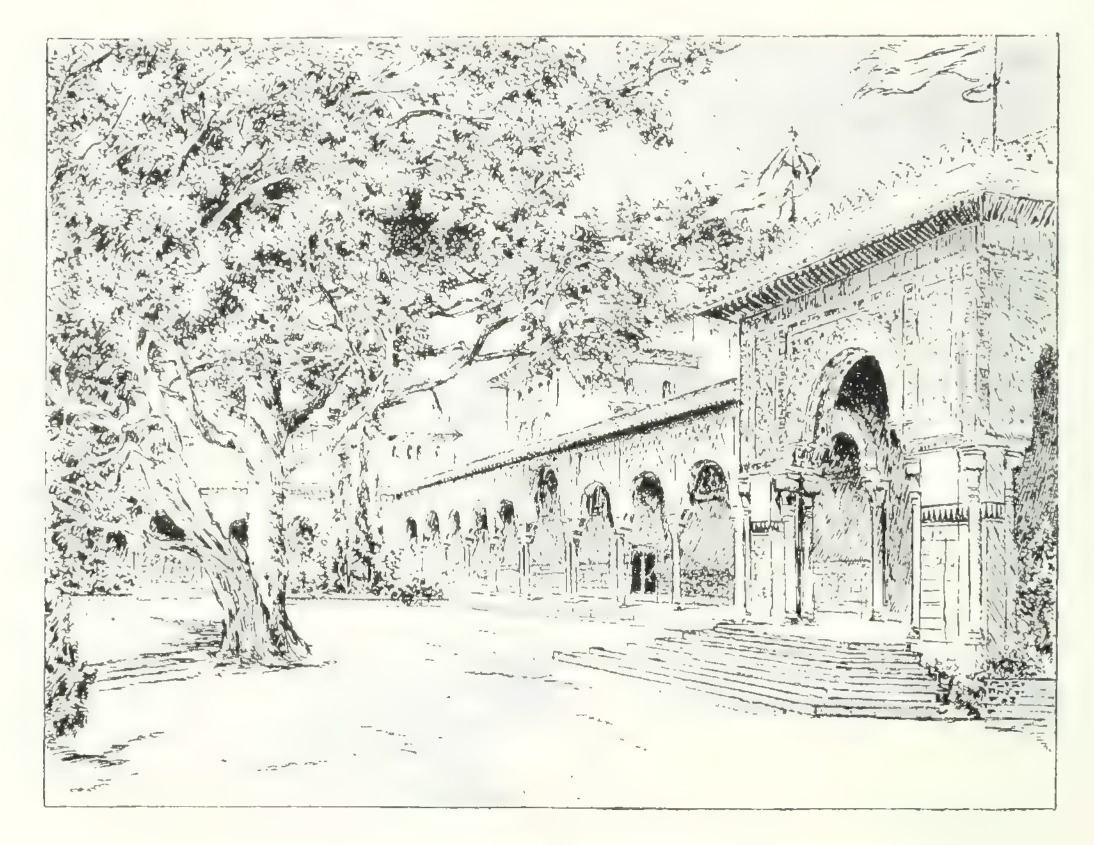
PLANÇON, RÔLE DU COMTE DE GORMAS

Le début de l'acte qui suit contraste vivement avec ce tableau lugubre : c'est la grande place de Burgos, où le peuple se réjouit et chante. L'Infante distribue des aumônes, félicite de jeunes couples de fiancés qu'on lui présente. Puis viennent des danses dont la musique pittoresque, expressive et colorée, mérite les plus grands éloges (je signalerai surtout la poésie de l'*Andalouse*, de la *Madrilène*, la grâce spirituelle de l'*Aubade* et de la *Navarraise*).

Ce ballet n'existe évidemment pas dans Corneille. Mais il est dans la tradition du genre qu'on appelle l'opéra; et, quoiqu'il suspende l'action,

il eût été dans le goût du temps si Corneille eût écrit une œuvre lyrique au lieu d'écrire une tragédie. Ce divertissement dansé a du reste fourni au Maître l'occasion d'écrire les plus jolis airs de danse qu'on pût souhaiter. C'est de la musique pimpante et sémillante au possible, qui compte parmi les meilleures pages de la partition et qui en a assuré le succès.

Quand le ballet est terminé, le drame reprend son cours par l'appari-



DÉCOR DU CID (10e TABLEAU)

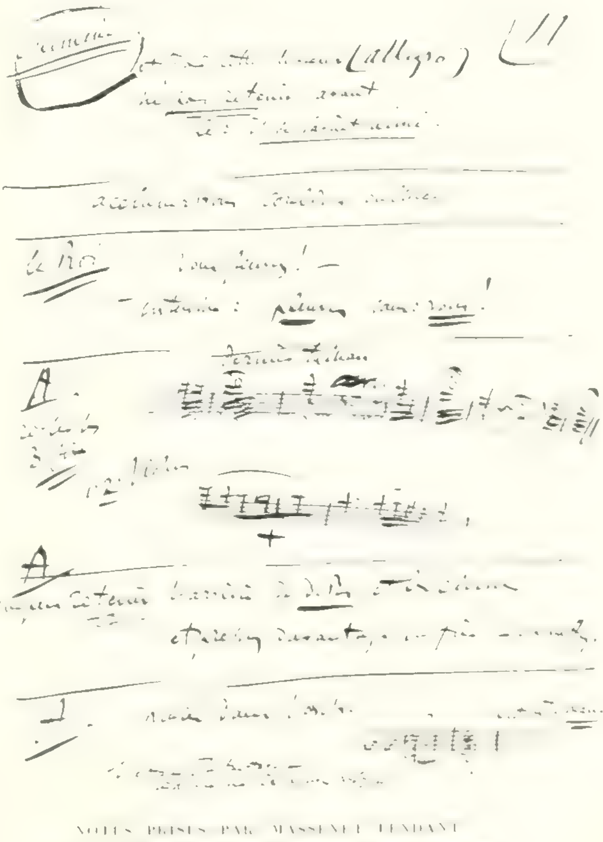
tion du Roi. Chimène survient éperdue, demandant justice contre Rodrigue. La musique, de nouveau, s'est faite dramatique, concentrée : les répliques se suivent, brèves et violentes. Superbe est l'allure de la phrase de Don Diègue :

Qu'on est digne d'envie,
Lorsqu'en perdant la force, on perd aussi la vie !

ainsi que la tenue du fier éloge que le vieillard fait de son fils ; et le grand ensemble qui suit est d'un sentiment dramatique intense, en même temps

que d'une disposition magistrale.

Un appel de trompettes, sinistre avec sa quinte diminuée, interrompt les clameurs passionnées des partisans de Chimène et de ceux de Rodrigue. Un cavalier maure se présente, annonce de la part de Boabdil la guerre et défie le Roi, qui répond fièrement : mais, une fois le héraut parti, le Roi regrette vivement la mort du comte de Gormas, son meilleur capitaine : « Que Rodrigue le remplace! » s'écrie Don Diègue. Et l'acte s'achève dans l'enthousiasme général.



NOTES PRISES PAR MASSENET PENDANT UNE DES DERNIÈRES RÉPÉTITIONS DU CID[1]

tandis que Chimène seule s'afflige.

Au troisième acte, l'orpheline fiancée est seule dans sa chambre. Elle rêve, aux lueurs d'une lampe, et ne se dissimule plus sa douleur d'être séparée de Rodrigue. Tandis qu'elle déplore sa destinée, Rodrigue lui-même se présente à elle, et c'est alors l'immortelle scène entre les deux amants, précieux joyaux de la tragédie cornélienne.

1. Les notes prises par Massenet forment un petit cahier in-octavo de 11 pages, en la possession du musicographe Julien Torchet, qui a bien voulu nous le communiquer et en permettre obligeamment la reproduction.



Photo Benque et Cie.

ÉDOUARD ET JEAN DE RESZKÉ DANS « LE CID »

qui est ici presque textuellement imitée, et où Massenet, comme dans le précédent monologue, a déversé toute son âme d'artiste, tendre et débordante de passion.

L'action se transporte ensuite au camp de Rodrigue. Cette nouvelle scène commence par une évocation épisodique de soldats qui boivent et qui chantent; puis vient une charmante Rapsodie mauresque de l'orchestre. Rodrigue interrompt les réjouissances en venant annoncer qu'une puissante armée d'ennemis approche; les soldats alarmés fuient, et le jeune héros reste seul. Alors, tandis qu'au plus profond de son cœur il s'afflige, il invoque saint Jacques de Compostelle. La page est belle, large, d'une inspiration élevée en sa simplicité, et bien dans le caractère du sujet. Tout à coup, Rodrigue est exaucé : une vision lui vient. Saint Jacques de Compostelle lui promet une victoire prochaine et la fin de tous ses maux.

Puis nous assistons à la bataille : des soldats courent aux armes, des fanfares éclatent, des clameurs se croisent : Rodrigue, fort d'une confiance nouvelle, s'élance à la tête de son armée.

Le dernier acte se passe dans le palais du Roi, à Grenade. La nouvelle est venue que Rodrigue est mort. Don Diègue se désespère, et, avec lui, Chimène et l'Infante, qui ont appris la catastrophe. Chimène surtout

s'exalte et, libre, par la mort de Rodrigue, d'avouer son amour, elle le clame à voix haute, et tous trois mêlent leurs larmes en songeant à tant de bonheurs perdus. Mais une rumeur joyeuse s'annonce, se propage; on entend monter des acclamations : Rodrigue est vivant, il est revenu en triomphateur dans Grenade.

L'œuvre s'achève par une scène imposante : le triomphe du jeune vainqueur, dans l'éblouissant palais de l'Alhambra, parmi la joie de la cour et du peuple. Chimène, fidèle à son devoir, essaie encore d'exiger le châtiment de celui qui tua son père; mais sa bouche ne peut prononcer les fatales paroles. Autour d'elle, chacun s'empresse, pour la fléchir, et enfin l'amour est le plus fort. Elle pardonne, les deux amants sont unis, et cette fois la joie régnera sans mélange.

Telle est cette partition qui, comme je l'ai dit en commençant, sans être le chef-d'œuvre du maître Massenet, contient de très belles inspirations. J'en ai signalé un grand nombre au passage; et il n'est que juste d'ajouter que la tendresse, la couleur, la passion tragique abondent même dans les scènes dont il n'a été question qu'épisodiquement.

Le Cid, qui reste une œuvre à bien des égards remarquable, pourrait à bon droit être le chef-d'œuvre d'un musicien moins grand que Massenet.

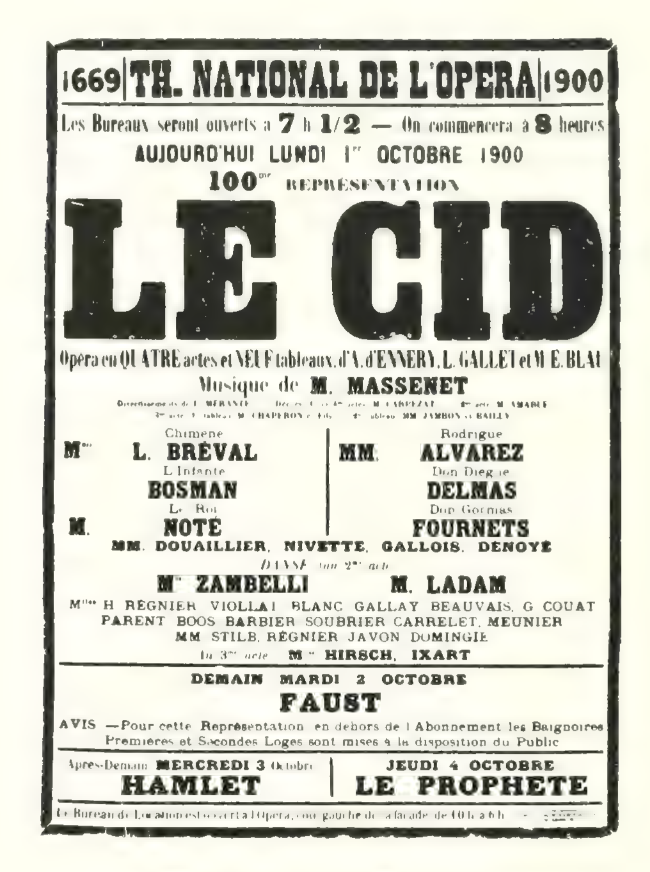
Le Maître a réalisé avec son tempérament si personnel le côté amoureux de la tragédie de Corneille; il a su aussi, par son sens du pittoresque, faire revivre et briller l'Espagne du XIe siècle; il est remonté ainsi à la source même où Corneille avait puisé l'élément de sa tragédie, à Guilhem de Castro, le dramaturge espagnol.



Mlle ROSITA MAURI (BALLET DU CID)

Sa partition est chatoyante, tendre et héroïque : ce sont bien là les caractères d'une musique pour *le Cid*.

Le Cid est resté au répertoire de l'Opéra ; une ou deux scènes en réapparaissent chaque année aux concours du Conservatoire. Pour être moins populaire que *Werther* ou *Manon*, cette partition n'en est pas moins une des plus belles pierres de l'édifice musical de Massenet.



AFFICHE DE LA 100e DU « CID ».



ESCLARMONDE

ESCLARMONDE

OPÉRA ROMANESQUE EN QUATRE ACTES ET HUIT TABLEAUX

Dont un prologue et un épilogue, d'Alfred BLAU et Louis de GRAMONT

Première représentation, le 14 mai 1889, à l'Opéra-Comique (Direction Ch. Paravey).

DISTRIBUTION

Esclarmonde	Mlles	Sibyl Sanderson.
Parséis.		Nardi.
Roland.	MM.	Gibert.
Phorcas		Taskin.
L'Évêque de Blois		Bouvet.
Énéas		Herbert.
Cléomer.		Boudouresque fils.
Un Envoyé sarrasin		Troy.
Un Hérant byzantin		Cornubert.

Chef d'orchestre : Jules Danbé.



ESCLARMONDE

C'est à *Parthenoparus de Blois*, un des romans de chevalerie les plus curieux de la littérature française, qu'est empruntée la donnée de cet « opéra romanesque », où la personnalité de Massenet se manifeste de si curieuse et de si intéressante façon ; c'est du reste une de ses œuvres capitales, qui obtint dès son apparition un vif et long succès, et dont probablement une reprise attesterait la durable valeur.

L'œuvre commence par un prologue. Point d'ouverture ni même de prélude : à peine, pendant que le rideau se lève, quelques larges accords de l'orchestre, alternant avec ceux d'un orgue. L'empereur de Byzance, Phorcas, puissant magicien, a réuni tous les grands de sa cour et leur annonce qu'obéissant aux arrêts du destin, il a décidé d'abdiquer le pouvoir entre les mains de sa fille Esclarmonde, elle-même experte aux choses de la magie. Mais pour conserver sa puissance surnaturelle, il faudra qu'Esclarmonde, jusqu'à l'âge de vingt ans, dérobe aux regards des hommes son visage. Et, une fois le temps de cette contrainte passé, un tournoi solennel aura lieu, dont le vainqueur épousera la princesse. Après que l'empereur a prononcé ces paroles, des portes s'ouvrent : on aperçoit, pareille à une idole, Esclarmonde voilée, couverte de pierreries, encensée par une troupe attentive de thuriféraires, entourée de ses femmes précieusement vêtues. Auprès

d'elle se tient sa sœur Parséis. Esclarmonde reçoit de son père les emblèmes de la toute-puissance, la foule la salue impératrice.

Au premier acte, sur une terrasse du palais impérial de Byzance, Esclarmonde, au milieu de sa cour, rêve du beau Roland, qu'elle a vu et dont elle est amoureuse. Elle confie à Parséis ce secret, et déplore la destinée qui lui impose de vivre comme une recluse sous son voile, jusqu'au moment où elle devra appartenir à un inconnu, selon les hasards d'un tournoi.



Photo Bary.

LOUIS DE GRAMONT, UN DES AUTEURS DU LIVRET

Parséis, conseillère avisée, après avoir compati aux peines de sa sœur, rappelle à celle-ci sa puissance magique. Mais voici que survient Énéas, le fiancé de Parséis. Interrogé, il raconte ses exploits : souvent il fut victorieux, le seul Roland a pu le vaincre, Roland qui bientôt doit épouser, dit-on, la fille du roi Cléomer. Esclarmonde frémit en entendant ces paroles. Énéas est congédié et les deux sœurs restent seules. Esclarmonde décide d'user sans tarder de son pouvoir magique, de transporter Roland dans une île enchantée, de s'unir à lui, sans toutefois se dévoiler, et de régner ainsi sur son cœur. Et elle se met à évoquer les Esprits qui, dociles à sa voix, enlèvent Roland pendant qu'il chasse dans les Ardennes, l'entraînent vers l'île magique. Un char attelé de griffons apparaît devant Esclarmonde, qui y prend place, et disparaît aussitôt.

Au deuxième acte, c'est l'île aux jardins féeriques où Roland émerveillé s'avance, salué par les chœurs amicaux des Esprits, pour s'endormir bientôt parmi les fleurs, tandis qu'autour de lui dansent des êtres de rêve. Esclarmonde apparaît, contemple avec amour le dormeur, le réveille d'un baiser. Roland cède vite au charme de la princesse magicienne : tous deux,



AFFICHE D'ESCLARMONDE

enivrés, échangent leur foi ; Esclarmonde promet à Roland une joie et une puissance sans bornes. Le chevalier jure de ne point chercher à connaître le visage de celle qu'il aime déjà avec passion. Un chœur nuptial des Esprits accompagne l'ardent duo des amants. Le rideau tombe, tandis que l'orchestre évoque toutes les délices d'un amour sans mélange.



Photo Benque et Cie.

TASKIN, RÔLE DE PHORCAS

Le tableau suivant représente une chambre du palais magique. Roland et Esclarmonde sont toujours grisés d'extase voluptueuse, mais l'impératrice exhorte son amant à de nouveaux exploits. Les Sarrazins assiègent la ville du roi Cléomer. Roland doit aller repousser les ennemis. Qu'il parte sans crainte ; car chaque nuit, en quelque lieu qu'il se trouve, la bien-aimée sera auprès de lui. Elle lui remet l'invincible épée de saint Georges, arme sacrée qui lui sera fidèle tant qu'il restera loyal, mais qui se briserait s'il commettait un parjure.

Au troisième acte, le décor représente une grande place de la ville de Blois, à moitié dévastée par l'ennemi. Le roi Cléomer et son peuple se désespèrent. Processionnellement, l'évêque et le clergé vont implorer pour la malheureuse cité la miséricorde divine. Cependant, un envoyé du roi des Sarrazins vient exiger un tribut de cent vierges captives : « Qui pourrait vaincre Sarwégur ? » soupirent le roi et son peuple. Une voix répond : « Moi ! »

C'est Roland, qui charge l'envoyé d'annoncer à son maître qu'un chrétien le défie en combat singulier. Tous reprennent courage et prient, tandis que Roland lutte contre le roi païen, dont il triomphe bientôt. Enthousiasmé, le roi Cléomer, dès le retour du héros, lui offre la main de la princesse Bathilde, sa fille. Roland refuse, mais ne peut, sans trahir Esclarmonde, motiver son refus. Tous s'étonnent et l'évêque, pressentant un mystère, se propose de connaître bientôt le motif de l'attitude embarrassée du chevalier.



Phot. Benque et Cie.

Mlle SIBYL SANDERSON, RÔLE D'ESCLARMONDE

Cette scène s'achève par le défilé des prisonniers sarrazins et par les acclamations des habitants de Blois.

Après un interlude orchestral, le rideau se lève; on voit une chambre dans le palais du roi Cléomer. Roland écoute les derniers échos des cris de victoire, mais ne songe qu'à Esclarmonde qui bientôt viendra auprès de lui. Mais c'est l'évêque qui paraît. Il interroge anxieusement Roland, l'exhorte à révéler, sous le sceau de la confession, les raisons pour lesquelles il vient de refuser la main de la princesse Bathilde. Par la persuasion autant qu'en évoquant le danger des sortilèges et les menaces de l'enfer, il parvient à arracher à Roland son secret, à lui démontrer que cet amour pour une magicienne est coupable. Roland, atterré, implore l'absolution;

l'évêque refuse, exhorte le pénitent à la prière et au repentir, et sort. La voix d'Esclarmonde se fait bientôt entendre. Roland, grisé par la caresse de cette voix, est pris de remords, mais se dit qu'en ne parlant qu'à Dieu, il n'a point trahi son serment. Il se prépare à accueillir sa bien-aimée, qui paraît aux sons d'un chœur d'Esprits. Mais à ce moment même, l'évêque ouvre la porte ; autour de lui sont groupés des moines et des bourreaux. Il prononce une formule d'exorcisme, arrache le voile d'Esclarmonde. A la vue de la beauté subitement révélée par ce geste, Roland s'émerveille ; mais les larmes troublent les yeux d'Esclarmonde ; celle-ci, trahie, désolée, lui reproche amèrement son infidélité qui les perd tous deux. L'évêque ordonne qu'on s'empare de la sorcière ; mais les Esprits de l'air interviennent, enlèvent Esclarmonde, pendant que Roland, qui a voulu défendre celle-ci, voit se briser l'épée de saint Georges. La princesse disparaît en maudissant le parjure.



Photo Benque et Cie.

GIBERT (RÔLE DE ROLAND)

Le quatrième acte se passe dans les profondeurs d'une forêt des Ardennes. Des sylvains, des nymphes dansent ou bien se reposent. Un héraut byzantin qui passe s'arrête avec son escorte pour annoncer le prochain tournoi dont le prix sera la main de la princesse Esclarmonde. Après qu'il est parti, Énéas et Parséis surviennent ; car cette forêt sert maintenant de retraite au vieil empereur Phorcas, dont ils viennent implorer le secours en faveur d'Esclar-

monde mystérieusement disparue. Ils trouvent le vieillard dans la caverne où il habite, inconscient des recents événements. Il est fort surpris de voir apparaître sa fille Parséis avec Enéas. Une fois au courant, il s'indigne et menace de punir sévèrement celle qui osa contrevenir aux arrêts suprêmes. Un coup de tonnerre retentit; les Esprits, dociles à la voix de leur maître, amènent devant lui Esclarmonde, qu'un long sommeil avait privée de conscience depuis le jour de la catastrophe. Vainement Esclarmonde implore son père. Par sa désobéissance elle est déchue de la puissance impériale; peu lui importe, si l'amour de Roland lui reste. Mais Phorcas achève la sentence; quant à l'amant parjure, il sera puni de mort, à moins toutefois qu'Esclarmonde ne jure de renoncer à lui. L'âme de la jeune femme se révolte, mais les supplications sont vaines. Elle obéit donc, le cœur brisé, à l'inflexible loi. Et quand Roland, apparu dans la clairière, la reconnaît et s'élance, ivre de bonheur, vers elle, elle ne trouve tout d'abord pas la force de lui dire, selon les ordres de son père, qu'elle a cessé de l'aimer; il faut qu'un chœur de voix souterraines lui rappelle que, si elle ne le fait point, Roland doit mourir. Égarée, elle crie enfin : « Je ne veux plus t'aimer ! » et disparaît, entraînée avec Phorcas par un pouvoir magique, tandis que les voix annoncent que le crime est expié. Roland reste seul, navré.



Phot. Benque et Cie

BOUVET, RÔLE DE L'ÉVÊQUE DE BLOIS

Cependant, on entend au loin les appels du héraut. Le tournoi est prochain : là, Roland se dit qu'il trouvera une mort digne de lui ; car, sans Esclarmonde, il ne saurait plus vivre. Il part.

Le huitième tableau reproduit d'abord fidèlement la scène initiale. Phorcas trône au milieu de sa cour, annonce que les temps sont accomplis. Comme au début, Esclarmonde apparaît, voilée, couverte d'ornements, perdue en un nuage d'encens. On va conduire devant elle le vainqueur du tournoi. Elle s'alarme. Voici que se présente un chevalier dont la visière est baissée. Phorcas lui offre la main d'Esclarmonde. Il refuse, mais à sa voix la princesse a frémi. Et quand elle entend Roland, fidèle au souvenir de la bien-aimée inconnue, repousser la princesse puissante, pour n'aspirer qu'à la mort, elle ne peut plus longtemps contenir sa joie ; elle se dévoile et l'œuvre s'achève en une dernière apothéose de l'amour triomphant.



Photo Benque et Cie

BOUDOURESQUE FILS (RÔLE DE CLÉOMER)

L'action seule, on le voit, a tout ce qu'il faut pour captiver et pour émouvoir, elle offre du mouvement et de la force, de la passion et du pittoresque, de la fantaisie et de l'humanité. Le décor en est enchanteur, la conduite habile, l'atmosphère intensément voluptueuse, riche en poésie et en suggestions diverses, en épisodes très contrastants et néanmoins étroitement associés à la marche même du drame. Toutes ces conditions étant réunies, il était difficile que la musique écrite par Massenet ne fût point d'un intérêt qui sortît de l'ordinaire.

* * *

La forme musicale de l'œuvre est d'une remarquable unité : d'abord

grâce à l'égalité d'atmosphère de ce drame même où plane continûment la force magique à quoi se rattachent tous les événements, et ensuite à cause de l'adoption qu'y a faite Massenet du système des *leitmotifs*.



ESCLARMONDE (ACTE Ier). 1re PROJECTION [1]

Dans la forêt des Ardennes.
Chasse du roi Cléomer.

1. Ces projections, produites par une lanterne magique se reflétant sur un écran, ont été dessinées par Grasset. Elles font assister le spectateur à toutes les péripéties de la chasse de Roland, chasse que commente la musique, d'après le livret fort ingénieux d'Alfred Blau et Louis de Gramont.

Ce système, inutile de le dire, ne peut pas être employé arbitrairement, ni en n'importe quel cas : il faut que la donnée dramatique en justifie l'application, et pour cela, précisément, qu'il y ait un lien nécessaire



« ESCLARMONDE » ACTE Ier, 2e PROJECTION

(On court)

entre les divers moments de cette donnée. Ici, Esclarmonde est en fait toujours présente : aussi le thème qui lui est consacré jouera-t-il un rôle particulièrement important dans l'œuvre.

Le thème relatif au pouvoir magique ne sera guère moins fréquem-

ment employé, et cela pour des raisons analogues, que chacun comprendra sans peine. D'autres motifs, secondaires ceux-là, et, chaque fois que la situation dramatique le nécessite, de simples rappels d'idées



ESCLARMONDE — ACTE I. — 3e PROJECTION

« Des [illegible]
Montent dans l'air. »

contribuent à accentuer encore cette belle continuité de la progression du développement.

Ici, Massenet a été franchement moderniste; il a recherché et les harmonies rares, et les précieuses polychromies orchestrales, et la précision la

plus absolue de la déclamation mélodique : les phrases vocales sont particulièrement souples et d'une expression tout à fait appropriée. L'orchestre, aussi, joue un rôle fort important, sans néanmoins sortir le moins du



« ESCLARMONDE » (ACTE Ier, 4e PROJECTION)

Roland, le fier chevalier,
A déjà couché sur l'herbe
Un sanglier.
Sonne, ô cor, ton chant superbe !
Sonne ta fanfare, ô cor !

monde de ses attributions, sans empiéter jamais sur le domaine de la voix. Mais le Maître lui a confié un ample rôle, expressif dans les scènes de passion, décoratif pour évoquer les somptuosités de la Byzance impériale,

tragique aux moments des catastrophes, et pittoresque lorsque se déploient les féeries.

Ce par où *Esclarmonde* restera exceptionnelle entre toutes les œuvres



ESCLARMONDE — (ACTE 1er, 5e PROJECTION)
[illegible]

de Massenet, c'est le caractère franchement descriptif qu'assume par instants cet orchestre : ainsi, au moment de la fantasmagorie qui, au premier acte, répond aux évocations de l'impératrice. Mais ce n'est point là une exception malencontreuse, bien au contraire ; car sous ce nouvel aspect, la muse du Maître reste ce qu'elle est toujours, pleine de tact et de

poésie, préoccupée uniquement de véritable musique. L'effet est saisissant de la chasse fantastique qui se déroule sous l'évocation d'Esclarmonde; de la preste et fine musique qui rythme, au deuxième acte, les évolutions des



ESCLARMONDE — ACTE Ier. (6e PROJECTION)

Et tout change soudain... Quel est ce lieu sauvage?
La mer! Le héros étonné
S'est arrêté sur le rivage...

Esprits; de l'introduction orchestrale du quatrième acte, qui dépeint la forêt animée par les sylvains et les nymphes; parce que tout cela est musical avant que d'être pittoresque.

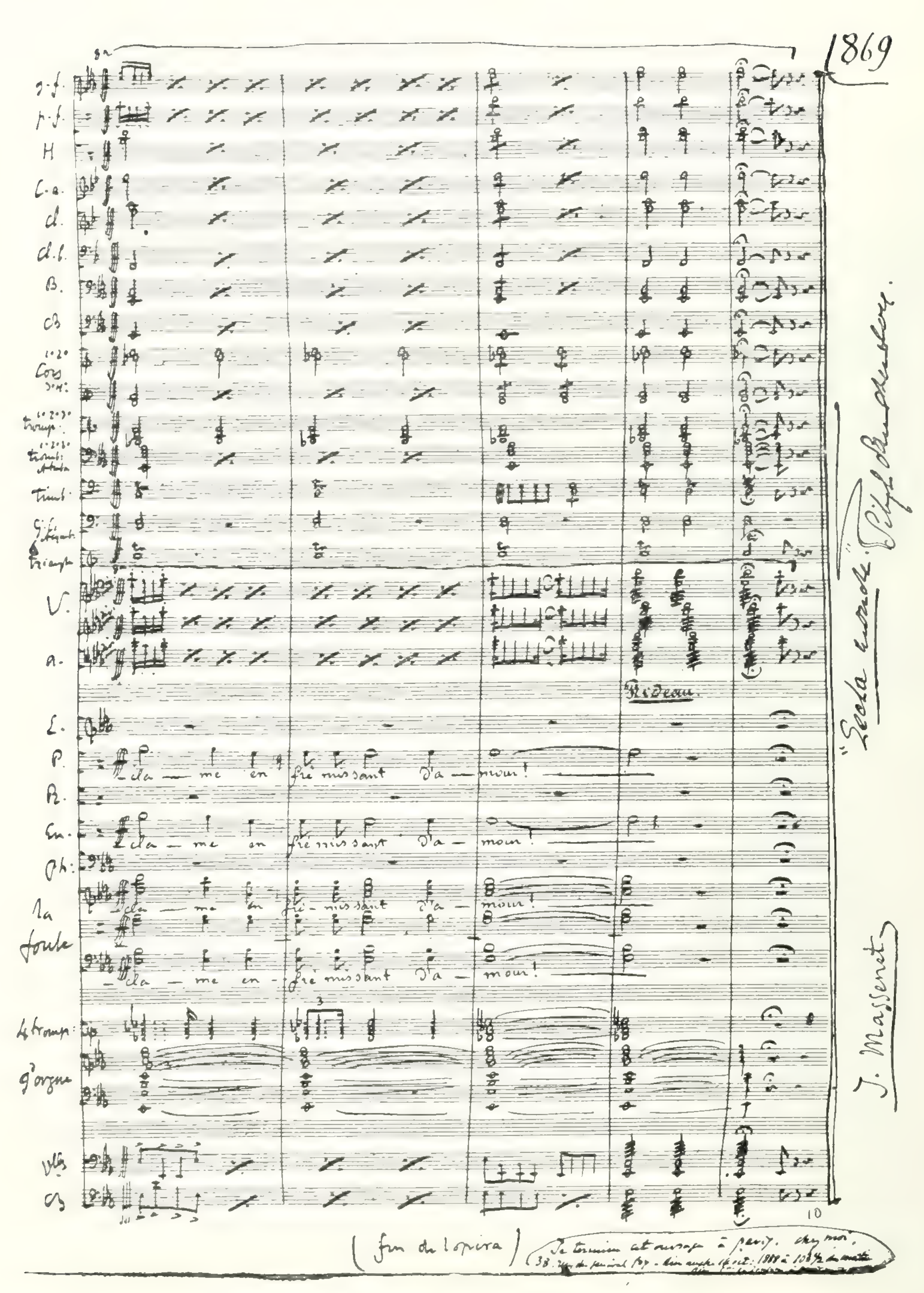
Il reste à parler du principal facteur du drame, de l'amour. Car *Esclarmonde* est, de toutes les œuvres de Massenet, la plus débordante de frénétique tendresse, de sentiment et de sensualité. Rien n'est plus



ESCLARMONDE (ACTE I), 7e PROJECTION

Un navire paraît... et Roland, radieux,
Monte sur le vaisseau d'or...

audacieux, à cet égard, que la scène nuptiale au deuxième acte, rien n'est plus lyriquement frémissant ; la conclusion orchestrale, surtout, de cette scène est aussi ardente que les plus vibrantes pages de *Tristan et Iseult*, mais sans toutefois cette tristesse un peu âpre qui flotte parmi les



LA DERNIÈRE PAGE DE LA PARTITION D'« ESCLARMONDE »

délices qu'évoque le chef-d'œuvre de Wagner. Massenet, le musicien de l'amour, comme on l'a dit souvent, ne dépassera jamais le niveau qu'il a atteint dans *Esclarmonde*.

Envisagée dans son ensemble, cette partition, comme je l'ai déjà indiqué, mérite d'être étudiée de près au point de vue de la technique ; ce serait peut-être fastidieux pour le lecteur. Je me bornerai donc aux rapides indications qui précèdent. D'ailleurs, rien ne saurait remplacer l'étude faite sur la partition même, étude aisée en l'espèce, tant la musique du Maître est claire. La joie artistique qu'ils y trouveront récompensera amplement les fervents chercheurs[1].

1. *Esclarmonde* obtint un gros succès à l'Opéra-Comique. L'œuvre avait été très soigneusement étudiée. Massenet apporta sa partition d'orchestre au théâtre le 17 décembre 1888. Il y eut vingt-deux répétitions au foyer des artistes jusqu'au 16 février 1889, et cinquante-sept répétitions en scène, dont dix avec orchestre, y compris la répétition générale qui eut lieu le 13 mai.

LE MAGE

LE MAGE

OPÉRA EN CINQ ACTES ET SIX TABLEAUX

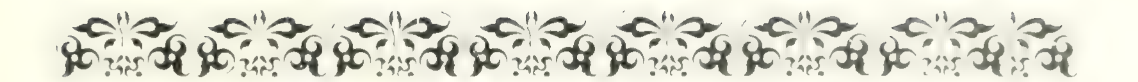
Poème de JEAN RICHEPIN

Première représentation, le 16 mars 1891, à l'Opéra (Direction Ritt et Gaillhard).

DISTRIBUTION

Zarastra	MM.	VERGNET.
Amrou, grand-prêtre		DELMAS.
Le Roi de l'Iran		MARTAPOURA.
Un Prisonnier		AFFRE.
Un Héraut		DOUAILLIER.
Un Chef iranien		VOULET.
Un Chef touranien		RAGNEAU.
Varedha.	Mmes	FIERENS.
Anahita.		LUREAU-ESCALAÏS.

Chef d'orchestre : A. VIANESI.



LE MAGE

Apres quelques mesures à peine d'introduction orchestrale, le rideau se lève sur le camp de Zarastra, le genéral persan, qui vient de remporter sur les Touraniens une grande victoire et revient en triomphe, ramenant des prisonniers. La nuit s'achève; des cantilènes montent, lourdes de toute la mélancolie de l'Orient, qui, par leurs rythmes et leurs mélodies, fixent, dès les premières pages, l'atmosphère caractéristique où l'œuvre va évoluer. Bientôt on voit apparaître le grand-prêtre Amrou et sa fille Varedha, prêtresse de la Djahi, la déesse de l'Amour, amoureuse de Zarastra, et qui le déclare sans hésitation au jeune vainqueur. Mais Zarastra aime Anahita, la reine des Touraniens, qu'il ramène parmi les captifs, et ne cède point aux implorations de la fille du grand-pretre. Aussi Amrou et Varedha vont-ils appeler sur lui les malédictions des divinités vengeresses.

Anahita survient, tendrement appuyée au bras de Zarastra. Insoucieux des inimitiés de race, des événements terribles qui se sont passés, des menaces de l'avenir, les deux jeunes gens se disent longuement leur mutuelle tendresse, l'amour dominateur qui les jette aux bras l'un de l'autre.

Bien différente est la couleur du début du deuxième acte, qui se passe dans les souterrains du temple de la Djahi. Des phrases tortueuses et vio-

lentes montent, se détachant du fond de l'orchestre. Varedha apparaît bientôt, cependant que retentissent les cris de la foule acclamant Zarastra vainqueur. Ces cris de fête déchirent le cœur de l'amoureuse repoussée, qui veut chercher dans les profondeurs mornes des souterrains le refuge suprême et l'oubli de ses tourments. Son père Amrou surgit et l'arrête, promettant de la venger. Varedha ne veut point se venger de celui qu'elle aime : mais lorsque Amrou a excité sa jalousie en lui révélant que Zarastra a répondu à l'amour de la reine Anahita, elle se décide à agir.



Photo Reutlinger.

JEAN RICHEPIN, AUTEUR DU LIVRET

Le deuxième tableau représente la place de la ville de Bakhdi. Le monarque et sa cour, les prêtres sont rassemblés, et Zarastra paraît, entouré des captifs, acclamé par la foule, exalté par le chant de son héraut qui énumère ses hauts faits et les dépouilles qu'il rapporte. Zarastra s'incline devant le roi; la seule récompense qu'il convoite, c'est la captive Anahita.

Et le roi, favorable au mutuel désir de la reine détrônée et du général victorieux, accorde son consentement. Mais, brusque, le grand-prêtre Amrou s'est dressé. Zarastra ne peut s'unir à la reine, car il s'est engagé à épouser Varedha. Zarastra nie, Varedha ment avec persistance; mais un faux serment d'Amrou, auquel s'associent les prêtres, trompe l'âme d'Anahita, qui refuse d'écouter désormais Zarastra. Désespéré, le jeune homme s'insurge contre le mensonge et l'ingratitude dont il est entouré; ses dures paroles appellent sur le peuple, sur les prêtres, sur les dieux, la malédiction ; il est condamné au bannissement.

Au troisième acte, nous voyons devant nous la montagne sainte : la foule est groupée au pied des rochers, et tous adressent une prière au dieu



AFFICHE DU « MAGE »

du feu et à son mage. Ce mage, c'est Zarastra, qui s'est retiré au lieu saint, pour s'y vouer au culte du dieu de qui il attend la révélation de la vérité, la consolation et la force. Et il prêche aux fidèles éperdus sa mystique doctrine ; après quoi il reste seul parmi les dernières lueurs du crépuscule.

Il rêve alors du passé, mais se réconforte en songeant au devoir suprême dont l'attrait est plus fort que celui du bonheur terrestre, de ce bonheur disparu pour jamais ; et peu à peu, il sent la paix revenir en son cœur. A ce moment précis, Varedha surgit, amoureuse toujours, et de nouveau s'efforce à conquérir, par ses ardentes supplications, l'amour de Zarastra qui, lui, répond par des paroles de paix, des conseils de recueillement et d'oubli. Alors commence une longue tentation : Varedha lui offre l'amour d'abord, puis la puissance, qu'un complot lui assurera s'il le désire ; enfin elle lui dit qu'Anahita est infidèle, qu'elle va épouser le roi. « Tu mens ! » hurle Zarastra ; mais elle maintient son affirmation. Que Zarastra renonce à sa décision de s'isoler au désert, qu'il revienne à Bakhdi, et il verra lui-même. « Je n'irai pas », déclare le mage ; et Varedha, cruellement railleuse, lui répond : « Tu viendras ! »

Le quatrième acte nous montre la salle du sanctuaire du temple de la Djahi. C'est d'abord un ballet en l'honneur de la déesse, puis viennent des invocations. Que la Djahi soit favorable, supplient Amrou et tous les prêtres, au roi et à sa fiancée Anahita. La jeune reine se révolte, car elle ne veut pas épouser le roi, elle a refusé avec persistance de céder à ses prières, à ses ordres. Le roi, tour à tour despotique et persuasif, insiste encore, ordonne au clergé de passer outre, de prononcer les paroles sacramentelles qui feront d'Anahita sa femme. Or, la captive se dresse, menace : son peuple a été vaincu, mais il n'est pas dompté : bientôt, si on outrage sa reine, ce peuple se précipitera sur les Iraniens ; l'armée est proche déjà. « Peu importe, s'écrie le roi ! Que le sang coule, que les peuples s'exterminent », tout cela lui est indifférent au prix de l'amour d'Anahita. Et la formule nuptiale est prononcée au-dessus du couple. A cet instant même, coup de théâtre : Varedha apparaît et s'exclame : « Enfin, je suis vengée ! » Mais tandis qu'elle cingle l'éplorée Anahita de ses paroles amèrement ironiques, un immense tumulte monte du dehors. Ce sont les Touraniens qui ont attaqué Bakhdi, selon la prédiction d'Anahita ; ils ont envahi la ville et mis le feu au temple. Vainement, Varedha, qui voit son échec défi-

nitif, tente de poignarder sa rivale maintenant triomphante; elle est massacrée, ainsi que son père et que le roi, par les soldats touraniens.

Au cinquième acte, le rideau se lève sur le même décor, mais le temple est en ruines, et des cadavres, des corps prostrés jonchent le sol. Au milieu des éboulis, Zarastra erre, désespéré du malheur qui a frappé son pays. Successivement il découvre le roi, mort, le traître Amrou, mort également, Varedha, couverte de blessures et qui agonise. Il cherche encore, saisi de terreur, n'osant s'avouer ce qu'il cherche. Mais des fanfares interrompent son angoisse; ce sont les Touraniens et, joie suprême, au milieu d'eux, Anahita. Les deux amants s'étreignent, réunis pour toujours désormais, et chantent longuement la joie qui succède à tant de maux. Zarastra, grâce à la tendresse de la belle Touranienne, oubliera sa patrie vaincue, ses compatriotes massacrés; l'amour est vainqueur des catastrophes. Varedha, un moment ranimée, se dresse pour maudire Zarastra et Anahita; elle appelle sur eux la vengeance de la Djahi, et voilà que l'incendie qui couvait se rallume et menace le couple. Mais Zarastra est le Mage, le prêtre d'Ahma Mazda, dieu du feu; à son tour, il invoque la divinité; et soudain, à sa voix, les flammes s'apaisent, s'écartent; avec celle qu'il aime, il sort des ruines, tandis que Varedha expire avec un dernier râle de malédiction.



VERGNET, RÔLE DE ZARASTRA.

Tel est le livret intense, complexe d'action, où se meuvent des êtres, mais où ne se dessinent pas en somme des caractères de puissante coloration. Ne cherchons point à l'encombrer d'une idée philosophique.

la prédominance de l'idée de vérité qui arrive à subjuguer la perversité et à faire dominer l'amour vrai; c'est un simple drame. Il est manifeste néanmoins qu'un pareil sujet, avec la saveur locale toute particulière de son cadre, avec l'âpreté, la diversité des sentiments qui y sont évoqués, avec ses grands mouvements dramatiques et la variété des scènes amoureuses qu'on y trouve, donnait au compositeur l'occasion de répandre partout de la musique à profusion. La grande dualité qui fait le fond du drame, l'opposition entre les passions mauvaises représentées par le culte de la Djahi, par les caractères d'Amrou et de Varedha, d'une part, et la religion du Mage, religion de vérité et de pureté, qui triomphe à la fin, était assez propice au traitement musical dont elle assurait, en même temps que l'unité et la diversité, le juste équilibre. Enfin toutes les situations sont essentiellement lyriques et, comme telles, convenables entre toutes au tempérament de Massenet. En général, les caractères dominants de la musique du *Mage*, ce sont l'ampleur dramatique et la vivacité du coloris.

Rien de plus caractéristique en ce qui concerne ce dernier point, par exemple, que la scène initiale où se croisent les asiatiques vocalises qui reparaîtront souvent au cours de l'œuvre; que le troisième acte encore avec son bref et pittoresque prélude, la mobilité des rythmes, des harmonies et des timbres que l'on observe dans tout le cours de l'invocation du Mage; que la musique du ballet enfin, dans le temple de la Djahi, où il y a de vraies trouvailles rythmiques et de coloration orchestrale, sans un seul accent banal ou conventionnel. Mais ce qui est surtout à noter, c'est la réalisation des grands ensembles vocaux : entre tous, au deuxième acte, le quatuor qui dépeint le conflit d'Amrou et de Varedha avec Zarastra et Anahita, ainsi que le chœur qui suit et forme la fin de l'acte.

Quant aux scènes d'amour, il faut renoncer à en présenter un commentaire détaillé, car on risquerait de se laisser aller à des répétitions oiseuses : le langage de la critique n'est pas, à beaucoup près, aussi varié que celui de l'artiste; et à chacune des partitions du Maître, force serait d'avoir recours aux mêmes phrases, aux mêmes épithètes pour caractériser sa musique pourtant si variée, si souple, chaque fois qu'il s'agit d'exprimer le premier, le seul capital des sentiments humains, l'amour.

Le Mage fut joué trente-deux fois.

WERTHER

WERTHER

DRAME LYRIQUE EN QUATRE ACTES

D'après GOETHE

Poème de Ed. BLAU, Paul MILLIET et G. HARTMANN

Premières représentations : le 16 février 1892, à l'Opéra de Vienne (Direction Jahn), le 16 janvier 1893, à Paris, à l'Opéra-Comique (Direction Carvalho).

DISTRIBUTION

VIENNE

OPÉRA IMPÉRIAL 1892

Werther	MM.	Van Dyck.
Albert.		Neidl.
Le Bailli		Mayerhoffer.
Schmidt		Schlittenhelm.
Johann.		Felix.
Brutelmann. . .		Nolte.
Charlotte. . . .	Mlles	Renard.
Katchen		Carlona.
Sophie		Forster.

Chef d'orchestre : Jahn.

PARIS

OPÉRA-COMIQUE 1893

Werther	MM.	Ibos.
Albert.		Bouvet.
Le Bailli.		Thierry.
Schmidt.		Barnolt.
Johann		Artus.
Brutelmann		Eloi.
Charlotte.	Mlles	Delna.
Katchen.		Dominique.
Sophie		Laisné.

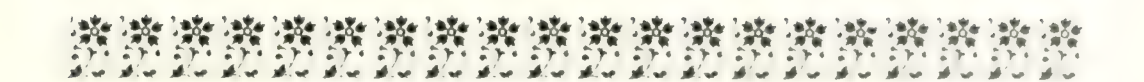
Chef d'orchestre : Jules Danbé.

REPRISE : OPÉRA-COMIQUE 1903

DIRECTION ALBERT CARRÉ

Werther	MM.	Léon Beyle.
Albert.		Allard.
Le Bailli		Vieuille.
Schmidt		Mesmaecker.
Johann		Huberdeau.
Brutelmann		Eloi.
Charlotte . .	Mmes	Marie de l'Isle.
Sophie		Marg. Carré.
Katchen		Garcia.

Chef d'orchestre : Alexandre Luigini.



WERTHER

Parmi tous les caractères qu'évoqua la plume de Gœthe, celui de l'infortuné Werther, ame délicate et passionnée, était propre entre tous à inspirer Massenet. La grande difficulté, par exemple, était de ramener la donnée du roman à une forme convenable au point de vue scénique. La collaboration de Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann a eu d'excellents résultats et, cette fois encore, le compositeur n'a pas eu à se plaindre des librettistes.

Paul Milliet, l'un des deux librettistes de *Werther* (car Hartmann ne figure qu'à titre de collaborateur-éditeur), a raconté[1] comment l'idée lui vint d'adapter *Werther* à la scène. C'était en 1882, pendant le voyage qu'il fit avec l'éditeur Hartmann et Massenet pour assister à la première d'*Hérodiade* à Milan. Je laisse la parole à Paul Milliet :

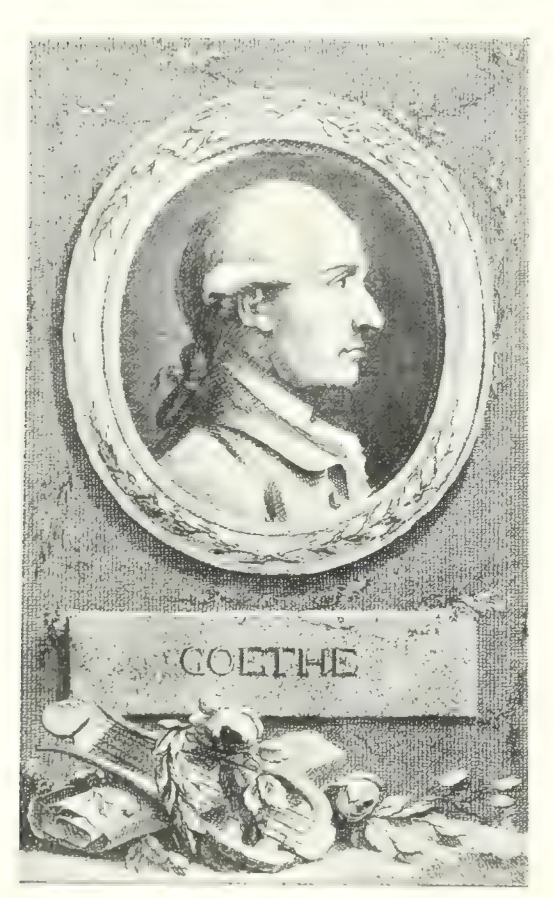
« Que pensez-vous de Gœthe ? » me demanda-t-on tout à coup.

Je répondis par la phrase de Mme de Staël : « Il dispose du monde poétique comme un conquérant du monde réel.

Et de *Hermann et Dorothée* ? J'aime beaucoup cette idylle ; avec ses émotions douces, ses personnages sympathiques, ses descriptions de la nature, ne pourriez-vous me faire un poème d'un lyrisme achevé ?

1. *L'Art du Théâtre*, n° 31, juillet 1903, page 107.

Avec *Hermann et Dorothée!* Certes, je n'étais pas partisan de l'imprévu des événements ou des possibilités groupées en vue de l'effet scénique ; mais pour établir un drame de pure humanité, il faut choisir des personnages dont l'âme soit le moteur de l'action, dont les évolutions psychologiques soient tragiques. Hermann, Dorothée, le pharmacien et l'aubergiste sont des êtres de peu d'importance. Pourquoi les choisir quand, dans l'œuvre de Gœthe, il y avait un poème qui remplissait toutes les conditions de l'action lyrique, *Werther*, oui *Werther*, dont l'âme connaît l'infini des douleurs et des joies? Dans *Werther*, il y a un drame humain auquel se mêlent l'enchantement et la désolation de la nature. L'immensité du monde, avec ses murmures charmeurs ou plaintifs, avec ses harmonies, ses clartés et ses ombres, a l'air de s'associer aux sensations, aux idées, aux souffrances du héros.



GOETHE, AUTEUR DE « WERTHER »

— Oui, mais le coup de pistolet?

— Le coup de pistolet, je ne m'y arrête pas. On l'entendra ou on ne l'entendra pas, cela n'a aucune importance. Le dénouement de *Werther*, c'est la délivrance, c'est le salut. Werther meurt de l' « intérieure blessure ». Quand la nuit de Noël descend sur lui, quand elle lui enveloppe le cœur d'un trouble bienheureux, une clarté de pardon perce les ombres où le monde s'efface ; et, pour Werther comme pour Tristan, la musique des âmes commence à chanter dans le silence où les voix mortelles se sont tues.

— Ceci me plaît et me décide. Vous ferez *Werther*.

— Et Massenet en écrira la musique!

Et Massenet en écrira la musique. »

Le voyage de Milan s'acheva dans la joie. Au retour, je me mis à l'œuvre. C'est alors que mes peines commencèrent. Quatre années durant, je remis mon ouvrage sur le métier, le polissant sans cesse et le repolissant, introduisant un jour tel épisode qu'il fallait supprimer le lendemain et rétablir le surlendemain, non sur le désir de Massenet (je voyais à peine mon collaborateur), mais selon le caprice de l'éditeur. Je me rappelle que je fis un nombre incalculable de fois une double invocation à la nature dont le lyrisme devait traduire l'exaltation du héros.

. . . .



AFFICHE DE « WERTHER »

Ces vers qui serraient de près le texte de Gœthe ont disparu avec bien d'autres dans les modifications de la dernière heure. Je me garderai bien de divulguer les mystères de la collaboration, mais je puis dire que c'est à la suite de coupures et d'annexes arbitraires que mon ami Édouard Blau devint mon collaborateur.

. . . .

D'autre part, voici comment le Maître expliqua naguère, à notre confrère Robert Charvay[1], la conception, la naissance et les péripéties de la partition de *Werther* :



Photo Saint-Edme.

ÉD. BLAU, UN DES AUTEURS DU LIVRET

Je me mis au travail... Mes premières mesures, je les écrivis au printemps de 1885 et je notais les dernières à la fin de l'hiver 1886.... Près de deux années de labeur!... La partition fut gravée de suite... Je songeai alors à chercher mon interprète principale, celle qui devait incarner l'héroïne du drame.... Une cantatrice de tout premier ordre s'offrit d'abord à ma pensée.... Mme Caron. Quelques semblants de pourparlers s'engagèrent à ce moment avec Carvalho.... Ils n'eurent pas le temps d'aboutir. L'Opéra-Comique, à cette époque, passa successivement entre les mains intérimaires de MM. Jules Barbier et Paravey.

Ce dernier précisément me demandait une œuvre qu'il pût jouer pendant l'Exposition... Il avait connaissance de *Werther* et me sollicita à ce sujet. — Mais je préférai lui livrer *Esclarmonde*, drame à grand spectacle qui se prêtait bien mieux à tous les déploiements de mise en scène, à toutes les magnificences des décors et des costumes, et pour lequel enfin j'avais une merveilleuse interprète, Mlle Sibyl Sanderson, douée d'une voix miraculeuse, féerique, capable de s'élever à de vertigineuses hauteurs....

... M. Paravey accepta cette substitution.... Il eut raison, car *Esclarmonde* tint cent fois l'affiche pendant la durée de l'Exposition....

Sur ces entrefaites, *Manon* fut montée à Vienne. J'allai assister aux dernières répétitions. Grâce à la mise en scène, grâce à l'admirable exécution de l'orchestre, grâce surtout au talent de deux protagonistes, Mlle Renard et Van Dyck, le succès fut des plus vifs....

. . . .

Quelques mois plus tard, je reçus une lettre de Van Dyck. « Que faites-vous donc, m'écrivait l'excellent artiste, que faites-vous de ce *Werther* dont vous m'avez, un soir, parlé dans les coulisses ! Que ne nous donnez-vous le plaisir de le créer ici? »

1. Supplément illustré de *l'Écho de Paris*, 15 janvier 1893.

J'avoue que je fus ravi de la proposition, et je signai un traité avec la direction de l'Opéra Impérial.

. . . .



AFFICHE DE LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE « WERTHER » A L'OPÉRA DE VIENNE

Enfin le 16 février 1892, à sept heures du soir, la première représentation avait lieu au Théâtre Impérial...

. . . .

Mais quelles que fussent les jouissances artistiques que me procurât mon séjour à Vienne — pendant les quelques semaines que j'ai passées là-bas, on avait la gracieuseté de monter, soit au Théâtre, soit à la Chapelle Impériale, les œuvres de mes

maîtres et amis : Thomas, Gounod, Bizet, Delibes, Saint-Saëns, etc... — force me fut de repartir après la seconde de *Werther*.

Mes occupations et mes cours du Conservatoire me rappelaient impérativement à Paris.

Ce fut alors que Carvalho m'écrivit et me gronda amicalement de ma... fugue en Autriche. « Revenez-nous, disait-il, et rapatriez ce *Werther* que, musicalement, vous avez fait français. »



Photo Eck.

VAN DYCK (RÔLE DE WERTHER)

Nous nous entendîmes facilement et nous convînmes d'une exécution à l'Opéra-Comique pour le commencement de l'automne.

Mais dans l'intervalle, je suis fier de le constater, *Werther* eut les honneurs d'une audition officielle.... Le Ministre de l'Instruction publique, M. Bourgeois, me pria de faire exécuter les principaux fragments de mon œuvre dans une soirée qui aurait lieu au ministère. J'y consentis avec joie et, un soir, pendant plus d'une heure, j'accompagnai au piano, dans les salons ministériels, de remarquables interprètes tels que Mmes Isaac et Leclercq, Bouvet....

Cependant *Werther* entrait en répétitions à l'Opéra-Comique. La distribution des rôles eut lieu au delà de mes désirs entre Mlle Delna, qui s'est triomphalement révélée dans *les Troyens*, Mlle Laisné, la toute charmante jeune fille qui obtint, cette année, deux premiers prix au Conservatoire, Bouvet, déjà nommé et applaudi, plus Ibos, l'excellent ténor....

Étant donnée la forme particulière de l'œuvre de Gœthe, il était inévitable que celle-ci fût assez profondément modifiée dans la réalisation théâtrale, beaucoup plus par exemple que ne l'avait été *Manon*. On verra, par le résumé que voici, que tout l'essentiel en a été néanmoins respecté.

***

Après un prélude de dimensions moyennes, simple et très expressif, le rideau se lève sur une scène joyeuse et cordiale. Le bailli est assis sur la

terrasse de sa maison, entouré de ses enfants qui rient et chantent, il cause amicalement avec ses compères Johann et Schmidt ; Sophie, sa fille cadette, vient parler du bal, pour lequel Charlotte, l'aînée de la famille, est en train de faire toilette.

Bientôt apparaît Werther, tout émerveillé par le charme de cette claire journée d'été, du gai village où il se trouve, par les voix mutines des enfants assidus à répéter leur chant. Et voici que Charlotte se présente, vient faire admirer sa belle toilette par son père. Le bailli aperçoit Werther, l'accueille amicalement et le présente à Charlotte. Cependant d'autres invités arrivent, prêts à partir pour la fête. Maternelle, Charlotte fait à ses petits frères et sœurs les dernières recommandations, tandis que Werther extasié la contemple. Puis tout le monde s'en va, sauf Sophie et le bailli. Mais gentiment, la jeune fille engage son père à aller rejoindre ses amis au cabaret du *Raisin d'or*, ce dont il meurt d'envie.



M[illegible], RÔLE DE CHARLOTTE

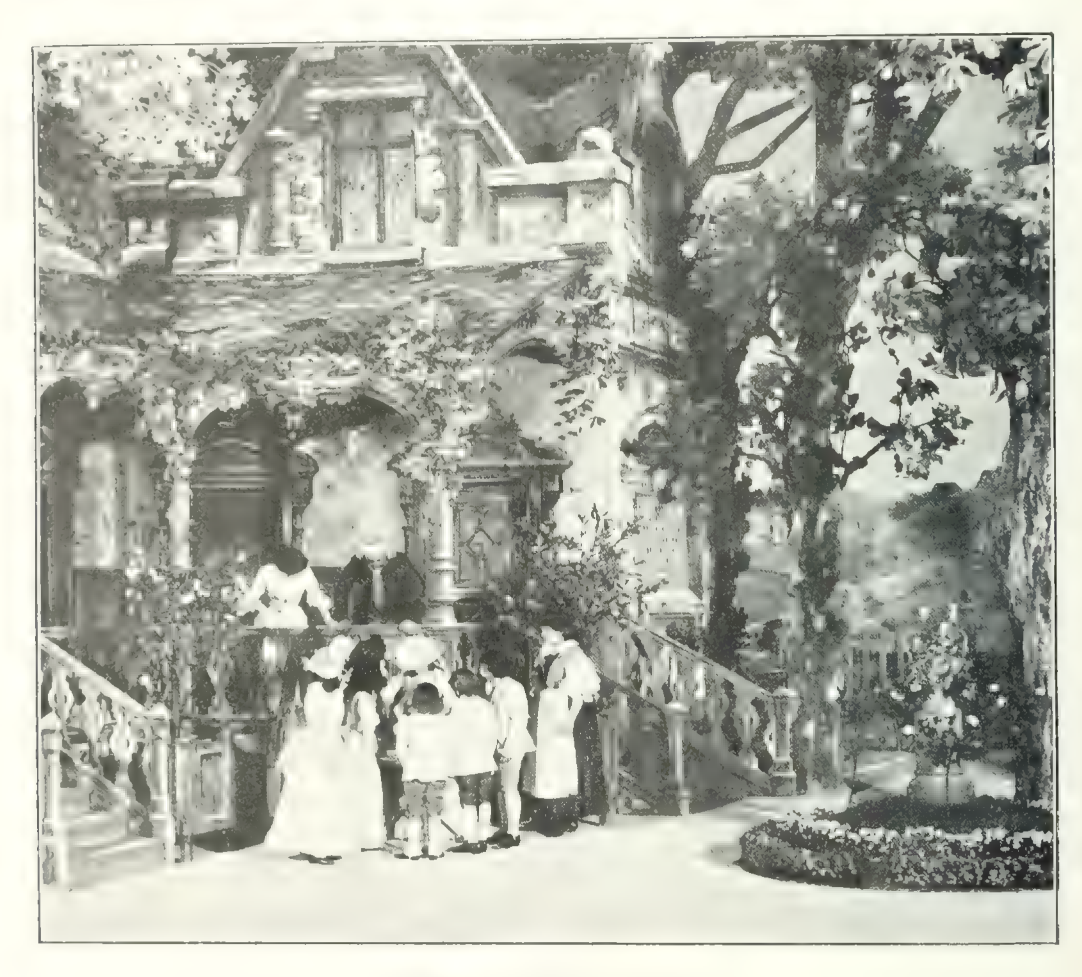
Elle reste seule, mais presque aussitôt on voit arriver Albert, le fiancé de Charlotte, qui rentre après six mois d'absence, et qui cause fraternellement de sa promise avec sa future belle-sœur, tandis que tombe la nuit.

Une exquise phrase se développe pendant un moment ; puis Charlotte et Werther, revenant de la fête, apparaissent. Werther parle à la jeune fille avec un tendre enthousiasme. Naïve, Charlotte rappelle le souvenir de sa maman qui n'est plus. Werther s'exalte et avoue son amour, Charlotte se trouble.

A cet instant, le bailli, qui, de l'intérieur de la maison, a entendu la voix de sa fille, annonce joyeusement le retour d'Albert. Alors Charlotte se rappelle sa promesse. Albert est le fiancé choisi par cette maman qu'elle

pleure. Werther est désespéré, mais il engage néanmoins Charlotte à rester fidèle.

Au deuxième acte, l'automne est venu. Sur la place de Wetzlar, par une belle après-midi de dimanche, Johann et Schmidt se réjouissent.



WERTHER (DÉCOR DU 1er ACTE)

Charlotte paraît au bras d'Albert; elle est unie à lui depuis trois mois. Ils causent affectueusement et avec simplicité de leur chaste tendresse, et s'apprêtent à pénétrer dans le temple. Werther survient et contemple avec agitation le jeune couple; il souffre de cruels tourments à la pensée que Charlotte appartient à un autre, et exprime sa douleur en un monologue passionné. Cependant Albert, qui sort du temple, s'approche de lui; il a tout compris et sincèrement exprime au pauvre amoureux sa vive sympathie,

mais aussi sa confiance absolue, car il sait Werther loyal. Werther répond avec une franchise non moindre. Sophie, pleine de gaîté, vient se mêler à leur conversation ; puis Werther reste seul, dévoré par la conscience d'une passion souverainement dominatrice. Charlotte sort à son tour du temple. Comme poussé par une force invincible, Werther s'approche d'elle et l'entretient encore de son amour. Charlotte, grave et fidèle à la foi jurée,



WERTHER (DÉCOR DU 2e ACTE, 2e TABLEAU)

l'engage à oublier, à partir ; qu'il revienne à la Noël, l'âme apaisée. Werther est de nouveau seul. Son désespoir longtemps contenu éclate enfin, longuement, violemment. La rieuse Sophie revient vers lui, l'invite à prendre part aux réjouissances ; mais le jeune homme s'excuse, il doit partir. Cette nouvelle attriste la pauvre enfant qui, après le départ de Werther, éclate en sanglots. Cependant, le cortège de la cinquantaine défile, et le rideau s'abaisse au milieu des cris de joie.

Le premier tableau du troisième acte se passe dans la maison d'Albert,

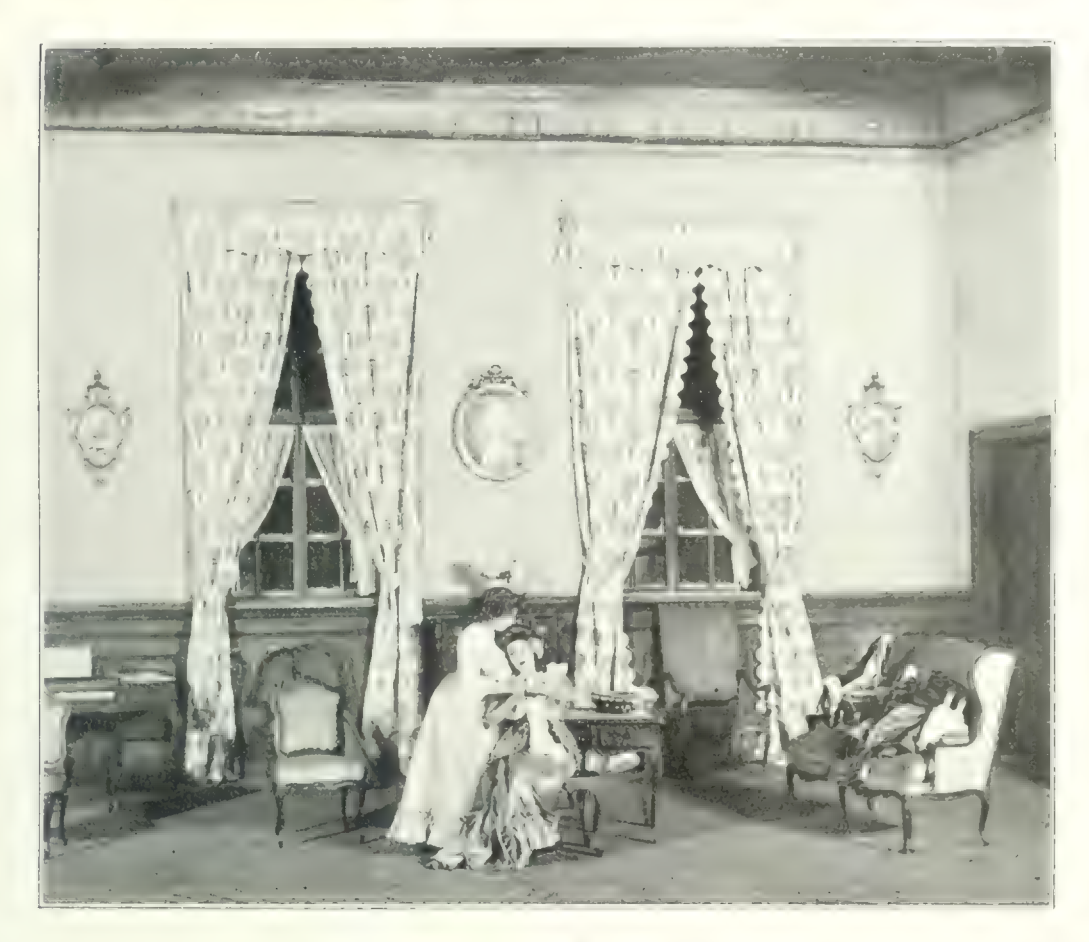
la veille de Noël. Charlotte est seule ; elle songe à Werther, relit ses lettres, dont certaines phrases sombres et mystérieuses l'inquiètent. Sophie entre, très gaie, les mains encombrées de jouets. Elle voit la tristesse de sa grande sœur, l'interroge affectueusement, célèbre la joie du rire et, imprudemment, se met à parler de Werther, dont elle regrette l'absence, et provoque par là de nouvelles larmes. Charlotte, une fois sa sœur partie, invoque ardemment le secours du ciel, sans pouvoir cependant réagir contre la douleur qui l'oppresse. Et soudain Werther se présente, pâle, désolé, mais toujours ardemment épris. Charlotte l'accueille avec la même cordialité simple qu'autrefois. Involontairement, Werther s'exalte et de nouveau supplie ; il sent bien, d'ailleurs, que Charlotte répond à sa tendresse et ne résiste que par un suprême effort de volonté. Il se fait de plus en plus pressant ; la jeune femme, toute défaillante, répond à ses ardentes paroles en suppliant Dieu de la protéger contre elle-même et, se ressaisissant enfin, court s'enfermer dans sa chambre. Vainement Werther la supplie de revenir ; puis il part, désespéré, après une romantique invocation à la Nature qu'il va quitter pour toujours. Albert rentre, nerveux et préoccupé, surpris de trouver la porte de la rue ouverte et la pièce vide, inquiet surtout de voir Charlotte pleine d'agitation et de trouble. Mais un domestique s'avance, apportant une lettre dans laquelle Werther, près de partir en voyage, demande à Albert qu'il veuille bien lui prêter ses pistolets. Albert, très calme en apparence, fait remettre les armes au domestique par Charlotte. Puis il s'en va. La jeune femme, restée seule, saisit une mante et sort précipitamment.

C'est la nuit de Noël, temps de paix et de réjouissances. Et cependant de l'orchestre monte, en une expressive symphonie, une clameur tragique qui se résout peu à peu en un calme douloureux. La neige tombe et semble ouater toutes les souffrances de Werther[1].

1. La nature s'était mise à l'unisson de cette nuit de Noël le jour de la répétition générale et le soir de la première de *Werther* : une vraie avalanche de neige sévit pendant deux jours. L'après-midi de la répétition générale, Massenet — qui n'assiste jamais à ces solennités, surtout quand il s'agit de ses œuvres — était venu faire sa classe au Conservatoire. Aucun de ses élèves n'était là du reste, car il leur avait offert à tous des billets pour la répétition de *Werther*. Entre deux actes, l'un de ses élèves vint lui donner des nouvelles de la réussite de l'ouvrage. Massenet était inquiet, nerveux, il arpentait la cour du Conservatoire tandis que la neige tombait à gros flocons.

Le soir de la première, la tourmente de neige recommença avec plus de fureur que

Un glas sonne et le rideau se lève sur le cabinet de travail de Werther. Charlotte entre brusquement et aperçoit, aux rayons de la lune, le corps inanimé du désespéré qui est étendu près de la table. A la voix de la bien-aimée, le jeune homme se ranime un instant et supplie Charlotte de pardonner sa folie ; elle a agi sagement et justement. L'heure dernière de



WERTHER. — DÉCOR DU 3e ACTE, 1er TABLEAU

Werther est douce auprès de celle pour qui il voulut donner sa vie ; tous deux échangent de tendres souvenirs, de doux aveux, des baisers qui ne sont plus défendus. Et voilà que des voix d'enfants montent, égrenant les notes du joyeux Noël. « Voilà, murmure Werther, l'hymne du pardon et de

celle qui tombait sur la petite ville de Walheim. Et les critiques qui assistèrent à la première de *Werther* purent peut-être critiquer le décor de l'Opéra-Comique ; mais ils trouvèrent qu'il y avait trop de couleur locale dans la rue.

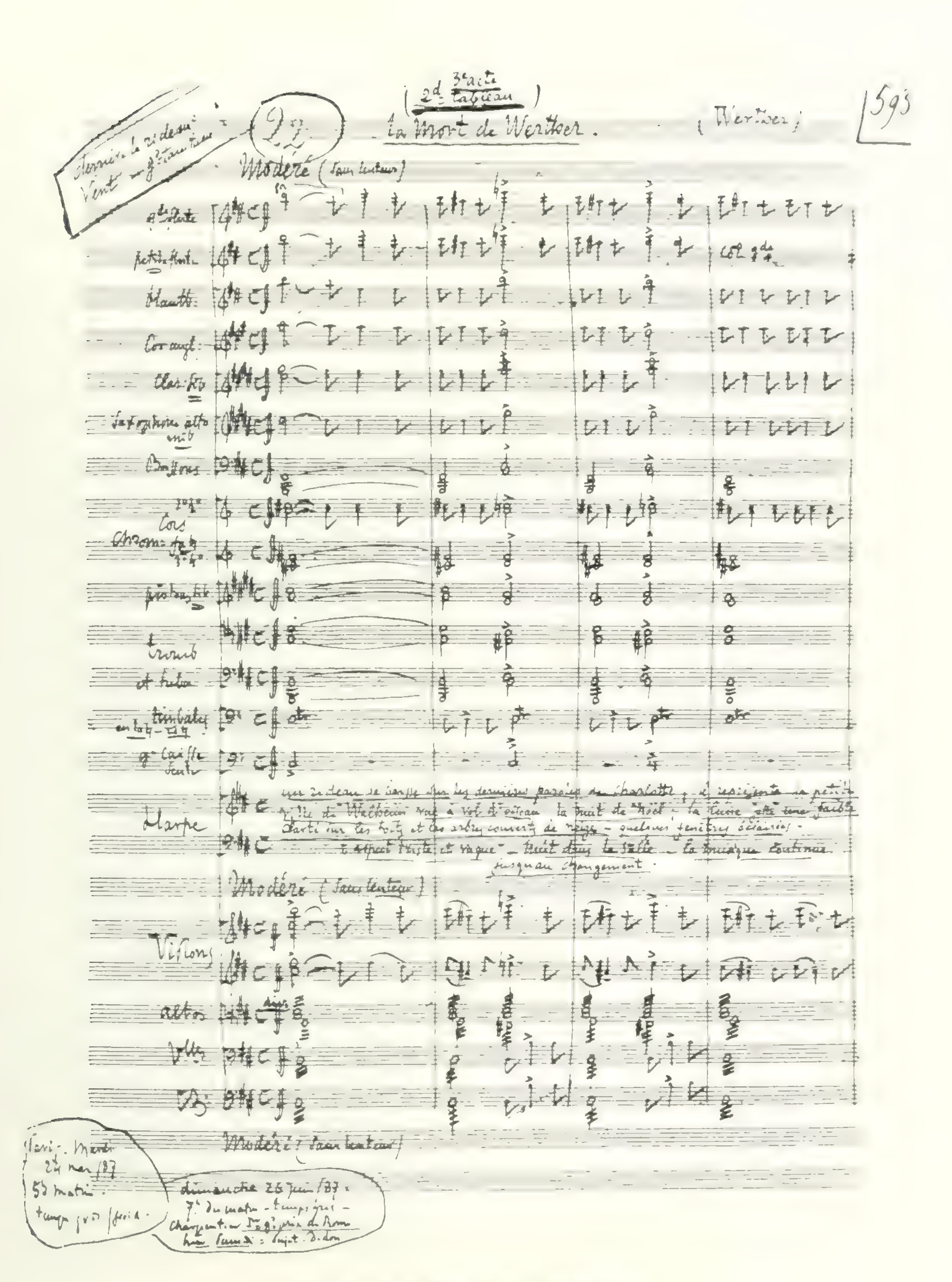
la délivrance ». Et en effet, tandis qu'il écoute, ses forces l'abandonnent. Charlotte est affolée de désespoir : le moribond l'exhorte à se raffermir et expire apres avoir évoqué la vision d'une tombe paisible, où peut-être, parfois, la bien-aimée s'attardera à prier et à se souvenir. Les cris de joie des enfants continuent à retentir et forment avec cette scène de deuil un saisissant contraste.

* * *

A cette poignante et simple tragédie, il fallait une musique qui fût à la fois intense et sobre, libre d'effets grossiers et faciles, et cependant essentiellement dramatique. Il fallait que cette musique soulignât, accentuât encore la marche directe et profonde du drame si entièrement dénué de vaines complications et d'encombrants épisodes. Le maître Massenet l'a fort bien compris, et il a composé une partition de très haute tenue, nourrie et serrée à la fois, pleine de musique à la fois riche et concise.

La partition se signale tout d'abord par son unité d'atmosphère et de mouvement. Elle est construite à la façon moderne, c'est-à-dire sans divisions brusques, sans que l'action s'y ralentisse jamais pour des motifs purement lyriques. Quelques motifs principaux, brefs et pleins de caractère, la colorent puissamment, par le rôle continuel qu'ils jouent dans le courant des divers actes. Le style vocal lui-même est remarquable à plusieurs égards ; les récitatifs sont traités d'une façon assez nouvelle ; la valeur prosodique des syllabes y est soigneusement observée, et le caractère en est rythmique plutôt que mélodique. Quant au chant lui-même, il est de la plus heureuse simplicité jusque dans les élans les plus lyriques.

L'invention harmonique et mélodique du maître est, dans tout *Werther*, d'une surprenante distinction : chaque note est expressive, bien en place. Tout est également loin de la pauvreté et de l'emphase. Massenet n'a même pas voulu se laisser aller aux longues effusions sensuelles qu'on rencontre souvent dans ses autres œuvres, mais que les caractères de Charlotte et de Werther ne comportaient pas le moins du monde. Incontestablement sa musique y gagne en tenue et en puissance dramatique ; mais cela, chose curieuse, sans perdre quoi que ce soit de son charme amoureux. Seulement ici ce charme est d'une essence plus concentrée, il s'y mêle un je ne sais quoi d'amer et de profond par où *Werther* constitue un chapitre très caractéristique de ce grand livre d'amour qui est l'œuvre entier de Massenet.



UNE PAGE DU MANUSCRIT DE « WERTHER ».



CARICATURE DE MASSENET
PUBLIÉE A VIENNE DANS « DER FLOH »

La qualité des accompagnements, des épisodes instrumentaux eux-mêmes, se ressent de cet état de choses. Il n'y a là jamais rien de superflu; aucun débordement de pittoresque, aucun excès de manipulations symphoniques. Dès le prélude même, le ton que conserve l'œuvre est typiquement établi. Qu'on observe aussi par quelles fines touches de couleur orchestrale Massenet, durant la scène du départ pour la fête, au premier acte, fait tourbillonner l'évocation du bal, des routes où gaiement défilent les paysans endimanchés. Même pittoresque très discret, profondément expressif, au moment où Charlotte revient accompagnée de Werther, tandis que flotte encore l'écho des motifs de la danse.

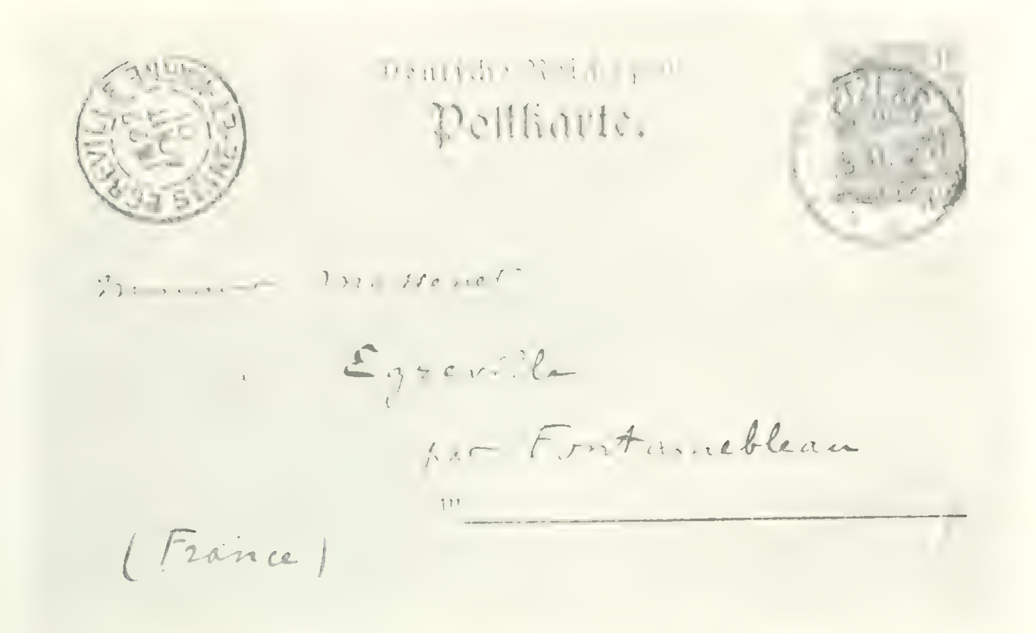
Qu'on voie encore, à un autre point de vue, la phrase de Charlotte : « Si vous l'aviez connue! Ah! cruelle chose!... », qui est un chef-d'œuvre d'expression avec son très simple accompagnement syncopé.



CARICATURE DE MASSENET PUBLIÉE A VIENNE
DANS « DER FLOH »

Il faut citer encore l'aimable petite introduction du deuxième acte, gaie, chatoyante sous sa tournure populaire. Dans ce même acte, le pathétique de la scène entre Werther et Charlotte est réalisé avec les procédés les plus sobrement classiques d'allure, quoique d'une haute originalité. Les scènes de gaité encore sont d'une délicatesse achevée; témoin la chanson de Sophie : « Le rire est béni », alerte petit *scherzo* qui interrompt un moment la symphonie passionnelle. Écoutez encore la pure prière de Charlotte, si tragique en ses lignes austères :

c'est encore là de l'art eurythmique dans toute la force du terme.



Mais il faudrait citer une à une chaque page de l'œuvre; on nous



UNE CARTE POSTALE ENVOYÉE PAR M. ALBERT CARRÉ À MASSENET, DE WETZLAR, PAYS DE CHARLOTTE ET DE WERTHER

permettra de n'en rien faire, pour ne point paraître didactique. Cependant il convient de signaler, avant de quitter *Werther*, la superbe page instrumentale qui relie le troisième acte au quatrième acte et décrit la fuite de Charlotte anxieuse, courant à la recherche de Werther. « Décrit » n'est peut-être pas le mot juste, car il n'y a là dedans point de description au sens matériel du mot; rien que de l'émotion et de la musique, de belle musique tout animée d'un sentiment profond et communicatif. C'est la page instrumentale la plus développée de l'œuvre; et, comme les autres, elle fait étroitement corps avec l'ensemble de ce beau drame, qui ne contient rien que d'essentiel.

Werther a eu une étrange fortune. Acclamée à Vienne, cette partition fut portée aux nues à Paris par les musiciens, moins goûtée par le public. Reprise en 1903 sous la direction d'Albert Carré, l'œuvre n'a pas cessé d'attirer la foule, d'être prisée à l'égal de *Manon* et même d'être déclarée supérieure à cette partition. Il a donc fallu dix ans pour que cette musique fût bien comprise; ces dix ans représentent toute une évolution de la musique, toute une éducation de notre public français.

Ce succès en appel, si j'ose ainsi m'exprimer, prouve que Massenet avait su être un précurseur. On l'avait traité de révolutionnaire, quand il écrivit *Le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, même *Manon*; il en fut de même pour *Werther*.

En musique comme en littérature, comme aussi en politique, on est toujours le révolutionnaire de quelqu'un. Le temps se charge de remettre tout en place et de donner au terme de révolutionnaire sa vraie signification.

Ajouterai-je que la partition de *Werther* a rencontré en 1903, à l'Opéra-Comique, un cadre digne d'elle. Albert Carré était allé, avec le décorateur Jusseaume, à Wetzlar, au pays même de Charlotte et de Werther, chercher des documents précis pour créer l'atmosphère de cette belle œuvre devant le public français. La carte postale reproduite à la page précédente, qu'il envoya de là-bas à Massenet, n'en est que le plus faible témoignage.



LE CARILLON

LE CARILLON

LÉGENDE MIMÉE ET DANSÉE EN UN ACTE

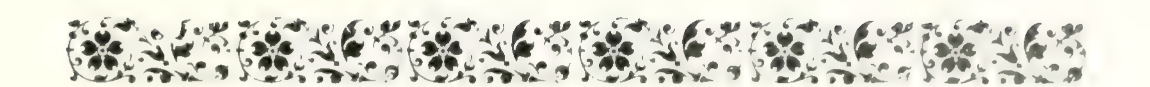
Livret de ERNEST VAN DYCK et CAMILLE DE RODDAZ

Première représentation, le 21 février 1892, à l'Opéra de Vienne (Direction Jahn).

DISTRIBUTION

Bertha	Mlle	CERALE.
Karl.	MM.	FRAPPART.
Rombalt		CARON.
Pit, syndic des ramoneurs		VAN HAMME.
Jef, syndic des boulangers		PRICE.
L'Échevin de Courtrai		RUMPEL.
Un Hérault		KLASZ.
Philippe le Bon.		NENZIANTI.
Apparition de saint Martin.		

Chef d'orchestre : HELLMESBERGER.



LE CARILLON

Pendant que Massenet faisait répéter le rôle de Werther au ténor Van Dyck qui devait le créer à Vienne, Van Dyck soumit au compositeur de *Werther* le scénario d'un ballet qu'il avait imaginé en collaboration avec Camille de Roddaz. Le scénario plut à Massenet, qui se mit à la besogne sur les bords du lac Léman et, un mois après, avait composé et orchestré cette gracieuse légende. Ce sont là des tours de force dans lesquels Massenet est passé maître.



VAN DYCK, UN DES AUTEURS DU LIVRET

Le compositeur, qui avait trouvé à l'Opéra de Vienne les interprètes qu'il rêvait pour son *Werther*, qui devait à son ténor de Vienne le livret du *Carillon*, alla porter tout naturellement ce ballet au directeur de l'Opéra de Vienne, lequel s'empressa de le monter. *Werther* avait paru sur la scène de Vienne le 16 février 1892 : *le Carillon* y fut donné quelques jours après, le 21 février.

M. Charles Malherbe, l'érudit archiviste de l'Opéra, a raconté dans le *Monde Artiste*[1] la trame de ce ballet :

La scène se passe à Courtrai, au XVe siècle. L'horloger Karl aime et voudrait épouser la fille du brasseur Rombalt ; mais celui-ci ne veut pas d'un tel gendre et lui préfère Pit, le syndic de la corporation des ramoneurs, ou Jef, le syndic de la corporation des boulangers, l'un ou l'autre au choix de sa fille, qui d'ailleurs, fort éprise de Karl, se fait un malin plaisir de les évincer. Les deux prétendants éconduits guettent l'occasion de se venger. Voici justement qu'un héraut du duc de Bourgogne paraît, annonçant que l'entrée solennelle de son maître aura lieu le lendemain et que si, à dix heures du matin, le carillon ne sonne pas, l'horloger payera ce silence avec un temps de prison. Or le mécanisme de l'horloge est détraqué et Karl n'a plus le temps matériel pour faire les réparations exigées. Ne sachant à quel saint se vouer, il invoque celui de son église, et saint Martin, dont la statue s'illumine, semble lui faire un signe protecteur.



D'après B. Gilbert.

CAMILLE DE RODDAZ UN DES AUTEURS DU LIVRET

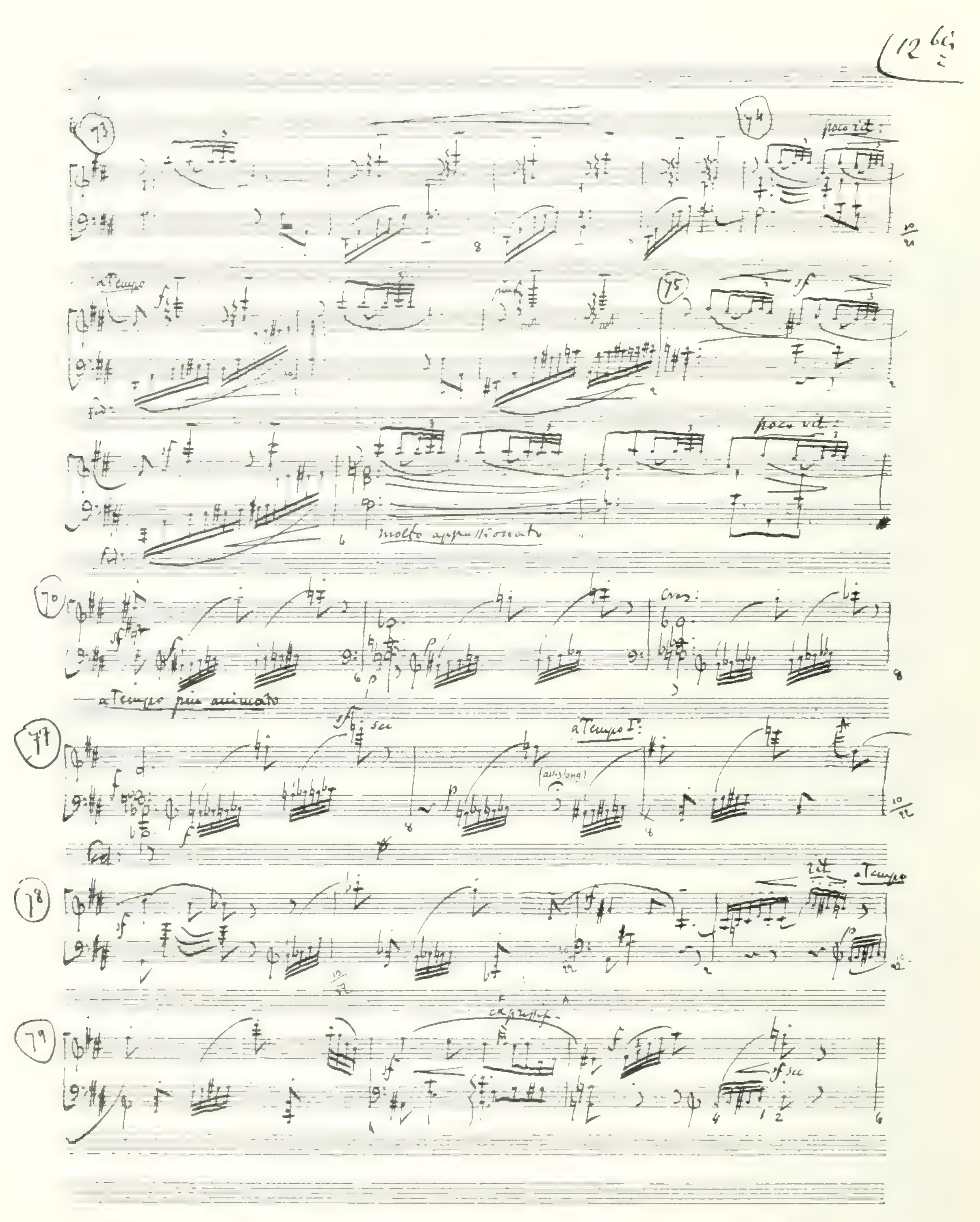
Une vision surnaturelle s'offre à ses yeux ; les murs sont devenus transparents, et dans l'air les anges sonnent eux-mêmes le carillon. Karl court au-devant de Bertha, son amie, pour lui conter ce miracle ; mais, profitant de son absence, ses rivaux Pit et Jef sont montés dans la tourelle et se hâtent de briser tout. Aussi, quand le jour paraît, l'émotion devient générale. O merveille ! A l'heure dite, le carillon résonne. Les anges se sont chargés sans doute de réparer les dégâts, et lorsque tombe le voile de l'horloge, on aperçoit Pit et Jef transformés par saint Martin en Jacquemarts ! Ils devront pour toujours sonner l'heure, en frappant alternativement de leur marteau la grosse cloche de bronze qui surmonte le cadran. Rien ne s'oppose plus alors au mariage de Karl et de Bertha, qui tombent joyeusement dans les bras l'un de l'autre, tandis que le carillon sonne à toute volée.

L'esprit ingénieusement mélodique de Massenet ne pouvait que se

1. 28 février 1892.



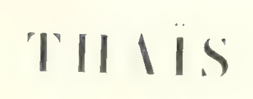
UNE PAGE DU MANUSCRIT DE LA PARTITION POUR PIANO DU « CARILLON »



LA PAGE 13 DE LA PARTITION DU « CARILLON » DEVENUE LA PAGE 12 *bis*

A remarquer la superstition de Massenet en ce qui concerne le chiffre 13. La page 12 *bis* précède ici, ainsi que dans la plupart des partitions du Maître, la page 14. La page 13 n'existe donc pas pour Massenet dans la numération.

complaire en une fantaisie de ce genre. L'auteur des ballets du *Roi de Lahore*, d'*Hérodiade*, de *Manon*, du *Cid*, ne pouvait que se laisser aller à son inspiration. *Le Carillon* présente les qualités habituelles que Massenet a révélées dans ses œuvres dramatiques : une parfaite adaptation des motifs et de l'instrumentation à l'action, une recherche originale des rythmes et une prodigieuse richesse des timbres. Les danses pesantes des corporations flamandes, le pas spirituellement railleur de Bertha se moquant de ses amoureux, le duo chantant du violon et du violoncelle scandés par des pizzicati, l'exquise apparition des anges, la valse finale échevelée, éperdue; toutes ces pages sont de la délicieuse musique de ballet.



THAÏS

THAÏS

OPÉRA EN TROIS ACTES ET SEPT TABLEAUX

Poème de Louis GALLET d'après le roman d'Anatole FRANCE

Première représentation, le 16 mars 1894, à l'Opéra (Direction Bertrand et Gailhard).

DISTRIBUTION

Athanaël.	MM.	Delmas.
Nicias.		Alvarez.
Palémon.		Delpouget.
Un Serviteur		Euzet.
Thaïs.	Mmes	Sibyl Sanderson.
Crobyle.		Marcy.
Myrtale		Héglon.
Albine.		Beauvais.
La Charmeuse		Mendès.

Chef d'orchestre : Paul Taffanel.



THAÏS

La répétition générale de *Thaïs*, qui avait été donnée, selon la coutume à l'Opéra, trois jours avant la première, fut une des plus courues. Journalistes, gens du monde se ruèrent à l'assaut des invitations. Massenet ne pouvait arriver à satisfaire tant de compétitions : pour ne pas créer de jalousies, il n'invita personne et en avisa ses solliciteurs, gens de plume et gens du monde, par le petit faire part suivant :

Mon service de billets d'auteur pour la répétition générale de Thaïs, était, malgré la bonne volonté des Directeurs, tellement restreint en comparaison des demandes qui m'ont été adressées, que je n'ai pas cru devoir l'accepter.

Veuillez recevoir tous mes regrets et toutes mes excuses.

J. Massenet.

FAC-SIMILÉ DU FAIRE PART ENVOYÉ PAR MASSENET À L'OCCASION DE LA RÉPÉTITION GÉNÉRALE DE « THAÏS »

Le succès devait justifier cet empressement des uns et des autres.

Thaïs est en effet une des plus célèbres productions de Massenet et une des plus distinguées. Comme dans *le Mage*, ce sont les temps antiques qui

nous sont évoqués par *Thaïs*, mais non point cette fois l'antiquité barbare de l'Asie centrale ; au contraire, c'est à l'époque raffinée de la décadence grecque, dans le milieu très civilisé et en même temps pittoresque qu'était Alexandrie aux premiers temps de l'ère chrétienne, que se déroule la pièce. On sait avec quelle force le chef-d'œuvre d'Anatole France, où Louis Gallet trouva les éléments de son livret, faisait revivre avec tout son charme cette belle période. Et nul ne pourra s'empêcher de constater que l'idée fut excellente de tirer du roman tous les éléments scéniques qu'il comportait pour en restituer au théâtre et l'ambiance et l'intrigue, pour nous présenter sous une forme nouvelle la touchante et un peu inquiétante histoire qu'Anatole France nous avait déjà si bien contée. Naturellement, en passant du récit au théâtre, le caractère d'élégant scepticisme qui était celui de la version originelle est notablement atténué au profit de l'expansion sentimentale, et le dénouement a été modifié en conséquence : la pièce s'arrête à la mort de Thaïs. A cela près, ce sont bien les pages du roman d'Anatole France qui, avec tout leur mouvement et toute leur couleur, se sont matérialisées pour ainsi dire, grâce à l'habile et sincère adaptation du librettiste, grâce surtout au parfum musical dont le maître Massenet a entouré chaque scène et chaque pensée.



Photo Reutlinger.

ANATOLE FRANCE, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE,
AUTEUR DU ROMAN DE « THAÏS »

La partition commence par un tableau de la vie tranquille et heureuse des cénobites. Quelques mesures à peine de prélude, mais qui suffisent à établir une atmosphère limpide, immuablement sereine. Parmi ses camarades occupés à prendre leur frugal repas, Athanaël apparaît, épuisé de fatigue. Il revient d'Alexandrie, la ville de débauche et d'impureté, dont le

spectacle a terrifié son âme; mais son plus cruel chagrin fut de reconnaître là Thaïs, celle qu'il avait autrefois connue enfant candide, et qui maintenant est la plus renommée d'entre les courtisanes. Il voudrait la ramener au bien. Son sage ami Palémon le détourne de se mêler aux gens du siècle, et l'avertit de craindre les pièges du Démon.

C'est l'heure du repos. Athanaël dort parmi ses frères, mais son sommeil est hanté par la vision de Thaïs à moitié dévêtue, qui, devant la foule haletante, mime les amours d'Aphrodite. Avec le jour, la vision, quelque peu légère, s'est effacée; le cénobite reprend peu à peu ses esprits et implore le Seigneur en faveur de la pécheresse. Malgré les conseils répétés de Palémon, il partira; il veut sauver cette âme égarée, la ramener au tribunal de la pénitence.

Le tableau qui suit représente la ville des plaisirs, Alexandrie. Dans la maison de son ami Nicias, sur une terrasse d'où l'on aperçoit la mer et la cité, Athanaël est arrivé : il songe à l'horreur de tout ce qu'il voit, de tout ce qu'il pressent. Affectueusement accueilli par Nicias, il insiste auprès de celui-ci pour être mis en présence de la belle comédienne. Il se revêt de pourpre, aidé par deux complaisantes esclaves, parfume sa rude barbe d'anachorète, et lorsque Thaïs — qui justement devait ce soir-là souper chez Nicias — survient, il se mêle aux convives et prend part au banquet. Son aspect farouche intrigue la courtisane qui, malicieusement, lui conseille de renoncer aux rêves du devoir et de se consacrer à l'amoureuse sagesse. Ardemment, Athanaël prêche le salut et dénonce les pièges infernaux : la seule réponse que fait Thaïs, c'est d'ébaucher sa lascive pantomime des amours de Vénus. Révolté, Athanaël s'enfuit.

Le deuxième acte se passe dans la maison de la courtisane. Thaïs est lasse, elle s'ennuie. Rien que le vide autour d'elle, et l'avenir menaçant, la vieillesse succédant à une vie d'indifférentes amours. Athanaël se présente et commence à lui parler de la félicité qui ne finit point, de l'amour divin, seule vérité éternelle. Thaïs sourit, intéressée un peu. Et, tandis qu'Athanaël parle, elle brûle des parfums et chante doucement les splendeurs du culte de Vénus. Troublé par ces évocations voluptueuses, Athanaël se ressaisit pourtant et, montrant son cilice, se dresse, terrible, et évoque tour à tour les menaces de l'enfer et les félicités paradisiaques; il ne réussit qu'à épouvanter Thaïs sans la convaincre. Soit, il attendra.

Le rideau tombe rapidement, et l'orchestre déroule, en un expressif



AFFICHE DE « THAÏS »

interlude, le tableau des pensées qui emplissent l'âme de la courtisane (c'est là que se place la fameuse Méditation qui devint immédiatement célèbre et même populaire). Et lorsque la lente mélodie s'est éteinte, nous voyons une place d'Alexandrie. C'est la nuit. D'une maison sortent des éclats de gaîté, des bouffées de musique : c'est Nicias qui, avec ses amis, célèbre une de ses coutumières orgies. Par terre sur les dalles du pavé, Athanaël est étendu. Et voici que Thaïs sort de la maison, va droit vers le moine, dont les paroles ont fait naître en son âme une conscience nouvelle. Qu'Athanaël ordonne, elle est prête à obéir; le moine alors lui dit de se rendre à un monastère où, dans une étroite cellule, elle attendra la grâce. Mais auparavant elle doit anéantir tous les témoignages de sa vie impure, en symbole d'oubli sans retour; que la flamme détruise et la demeure de Thaïs et les trésors qui y sont amoncelés : en un mot, tout ce qui fut elle-même. Et le moine avec la pénitente pénètrent dans la maison.

Nicias et ses amis surgissent sur la place, qui s'emplit tout à coup d'un joyeux tumulte. Les danses succèdent aux danses et les divertissements aux divertissements, jusqu'au moment où, sur le seuil de la maison de Thaïs, Athanaël apparaît, une torche à la main.

Et, à la surprise de tous, il proclame que la courtisane appartient à Dieu seul désormais. En effet, Thaïs, modestement vêtue d'une tunique de laine sort à son tour de la demeure, sans regarder derrière elle. Les supplications de Nicias et de ses amis sont inutiles : elle disparaîtra, obéissant aux exhortations d'Athanaël, pour toujours. On hue le moine impassible, on veut retenir Thaïs de force. La vue des flammes qui commencent à jaillir de la maison abandonnée met le désordre à son comble, et la foule massacrerait Athanaël avec Thaïs, si Nicias ne détournait l'attention en jetant des pièces d'or aux furieux.



DELMAS — RÔLE D'ATHANAËL

Le troisième acte débute par un prélude coloré, quoique doux et tranquille, et la scène représente une oasis dans le désert. Thaïs paraît, accompagnée par Athanaël, qui despotiquement lui ordonne de dompter la fatigue, de briser son corps en témoignage de pénitence, de rechercher la souffrance qui épure, et qui en lui-même admire l'ardeur dont fait preuve, dans le renoncement, la courtisane repentie. Voilà longtemps que tous deux marchent vers le monastère, où la sainte abbesse Albine recueillera la pénitente ; ils se reposent un instant, se rafraîchissent de quelques fruits et d'eau claire, en cherchant la joie de ces minutes de calme confiant. Cependant un cortège de chrétiennes, annoncé de loin par des chants liturgiques, apparaît ; ce sont les moniales guidées par l'abbesse

Albine, entre les mains de qui Athanaël remet Thaïs. Et il se sépare d'elle, hésitant, comme à regret, accablé par la pensée de ne plus la revoir en cette vie....

La scène représente de nouveau la Thébaïde. Les cénobites ont achevé leur repas du soir et devisent paisiblement. Seul Athanaël ne connaît plus le calme; il est possédé par un démon, hanté par des visions impures. Il ne voit que Thaïs, il ne songe qu'à la Femme. Palémon l'exhorte à se calmer, à espérer l'assistance divine, et le quitte. Athanaël, brisé, s'endort et revoit, dans une nouvelle vision, Thaïs au festin de Nicias, Thaïs qui lui répète les provocantes paroles par lesquelles elle l'avait accueilli alors. Puis la vision change; des voix annoncent qu'une sainte va mourir, que Thaïs va quitter cette terre.



Photo Reutlinger.

Mlle SIBYL SANDERSON, RÔLE DE THAÏS

Affolé, Athanaël se dresse et se précipite au dehors, n'ayant qu'un seul désir, ne souhaitant qu'une grâce, retrouver Thaïs vivante.

Nous sommes maintenant dans le monastère d'Albine; on aperçoit la catéchumène étendue; autour d'elle ses compagnes prient. Quand Athanaël paraît, Albine l'accueille avec respect, mais le moine ne pense qu'à l'horreur de cette mort prochaine, à la beauté de Thaïs. Et il s'approche de la mourante, lui dit des paroles d'amour charnel, tandis qu'elle, extasiée, ne songe qu'à la félicité divine qui est proche pour elle, grâce à la foi

que lui inspira Athanaël. « Rien n'existe au prix de la vie et de l'amour » blasphème le moine égaré. Mais Thaïs n'entend rien que les musiques



Mlle SIBYL SANDERSON ET DELMAS (2e ACTE DE « THAÏS »)

célestes et elle meurt ainsi très doucement, tandis que celui qui sauva son âme s'abîme dans le désespoir.

Le caractère dominant de tout ce drame, c'est la tendresse, une tendresse un peu sensuelle qui flotte même par-dessus les élans de foi austère, qui palpite comme l'atmosphère molle et tiède d'Alexandrie, s'insinue partout, comme elle captivante, et rayonnante comme elle. Un double courant de passion traverse l'œuvre, ardent d'abord autour de Thaïs la courtisane, pour s'apaiser dans la sérénité mystique, tandis que s'exalte petit à petit dans l'âme d'Athanaël la flamme qui éclatera à la fin de l'œuvre.

Ceci, joint à l'esprit d'eurythmie tout attique par quoi se distinguent et la donnée d'Anatole France et la disposition du poème de Gallet, constitue un ensemble de conditions favorables entre toutes à la mise en musique. La muse, gracieusement sentimentale, ardemment sensuelle, de Massenet peut s'épancher ici tout à son aise, et le Maître trouve ainsi mainte occasion de déployer ses dons de symphoniste, de coloriste et d'homme de théâtre. Le caractère de Thaïs, créature d'amour et de tendresse ingénue, caractère qui persiste après l'évolution qui s'est faite dans l'âme de la jeune femme; celui d'Athanaël, avec le conflit qui déchire son âme; celui de l'élégant, cordial et insoucieux Nicias, sont formellement et typiquement évoqués par la musique; l'atmosphère voluptueuse d'Alexandrie et la paix recueillie des monastères sont exprimées par elle avec le même bonheur.

Le style de la partition de *Thaïs* est moderne, d'un ton lyrique soutenu, réalisé avec infiniment de légèreté et de finesse orchestrale. La mélodie est large, dans les parties instrumentales aussi bien qu'au chant.

Rien de plus spirituel, de plus vif que la scène où Athanaël, aidé par les deux belles esclaves qui l'admirent en le raillant un peu, se transforme en viveur élégant : la dextérité de la conduite des voix, dans ce charmant *quartettino*, est digne d'être citée en modèle.

On hésite à détacher, pour les citer à part, des pages de la partition. Et cependant il faut accorder une mention spéciale à la fameuse Méditation, une de ces phrases mélodiques, câlines, infiniment prolongées, dont Massenet a le secret, et qui peut être considérée comme un des types les plus achevés de sa manière. Puis tout le tableau qui suit et qui est une merveille de mobilité, de vivacité, de vrai pittoresque musical; d'abord le dialogue entre Thaïs et Athanaël, qui se déroule aux échos de la musique exécutée au festin de Nicias; la poignante évocation à Éros — encore une de ces



Allegro.

(enlevez la sourdine)

(enlevez la sourdine)

(enlevez la sourdine)

(haletant, se levant)

ah! Satan! Arrière!... ma chair brû - le!...

(enlevez la sourdine)

Allegro.

UNE PAGE DU MANUSCRIT DE THAÏS

exaltations amoureuses si chères au Maître et qu'il réussit avec une si constante perfection; le ballet sur la place avec ses danses vives[1], avec la poétique inspiration musicale qui rythme les poses de la charmeuse; le ravissant ensemble vocal qui suit, et la grande fougue du final, où les voix du chœur, très divisées, se répondent, s'entrecroisent. Puis, c'est la fine coloration du prélude du troisième acte (l'oasis) qu'il faudrait pouvoir évoquer avec des mots, et le calme alangui de la musique de toute la scène suivante, entre Thaïs et Athanaël, enfin la scène si saisissante de la mort de Thaïs, une des pages les plus émues, les plus communicativement émouvantes que Massenet ait écrites.

Mais à quoi bon insister sur toutes ces choses dont, mieux que tout commentaire, un persistant succès atteste la beauté? Chacun est d'accord pour reconnaître en *Thaïs* une des œuvres les plus délicates du maître Massenet.

1. Ce ballet ne figurait pas tout à fait sous la forme actuelle à la première représentation. Il avait été modifié entre la première et la seconde représentation, tout au moins au point de vue de la mise en scène: certains épisodes avaient été supprimés. Malheureusement les exigences de cette même mise en scène à l'Opéra veulent qu'entre le ballet et le tableau suivant on laisse un entr'acte que la musique n'indique pas: l'orchestre s'arrête au milieu d'une mesure et continue sa phrase quand le décor suivant est posé. C'est là une étrange liberté, on l'avouera.



MÉDAILLON DE JEAN VEBER
POUR LA PARTITION DE THAÏS



LE PORTRAIT DE MANON

LE PORTRAIT DE MANON

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE

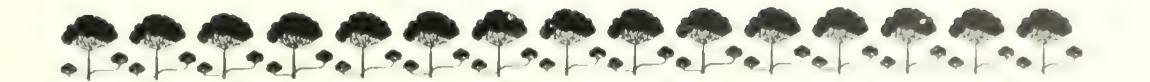
Livret de GEORGES BOYER

Première représentation, le 8 mai 1894, à l'Opéra-Comique (Direction Léon Carvalho).

DISTRIBUTION

Le Chevalier des Grieux	MM.	FUGÈRE.
Tiberge		GRIVOT.
Jean, vicomte de Morcerf.	Mlles	ELVEN.
Aurore.		LAISNÉ.

Chef d'orchestre : JULES DANBÉ.



LE PORTRAIT DE MANON

Cette ingénieuse et délicate bluette est, comme le fait pressentir le titre, apparentée au chef-d'œuvre de Massenet ; elle n'est point indigne de cette illustre descendance.



Phot. [illegible]

GEORGES BOYER, AUTEUR DU LIVRET

Le livret de M. Georges Boyer est par lui-même très séduisant. Il a pour héros le des Grieux de *Manon*, des Grieux qui, après la mort de sa bien-aimée, s'est retiré dans la solitude, le cœur plein du souvenir de sa chère disparue.

Des Grieux vit donc maintenant dans un château de province, où va se dérouler l'action. Quand le rideau se lève, un gai chœur de paysans retentit ; on entend aussi la voix d'Aurore, une jeune fille aussi jolie que vive, pupille de Tiberge, l'ami de des Grieux. Elle chante la joie des baisers. Cependant des Grieux, du cabinet de travail où il est assis seul, entend ces accents pleins de jeunesse, qui réveillent dans son cœur la chimère du bonheur d'autrefois. Lui ne connaît plus que la tristesse, la désillusion ; à peine ose-t-il espérer, dans la mort, le calme suprême. Il contemple un portrait de Manon, miniature précieusement conservée au fond d'un coffre,

et se rappelle l'hotellerie d'Amiens, la ravissante apparition descendue du coche; les péripéties de leur amour ardent et malheureux.



Phot. Nadar.

LUGUET — RÔLE DU CHEVALIER DES GRIEUX

Pour se distraire un peu de ces brûlantes songeries, des Grieux avait accepté de diriger l'éducation du jeune vicomte de Mortcerf, son neveu. Et, à ce moment précis où il était prêt à s'abîmer de nouveau dans les souvenirs douloureux, il entend les pas de son élève. Jean vient prendre sa leçon d'histoire romaine. Il lit studieusement l'histoire de la continence de Scipion, mais bientôt se laisse aller à parler de l'amour auquel son jeune cœur aspire. Il veut révéler à des Grieux, si bon et si vigilant, le secret de cet amour, et il en fait l'aveu, malgré les sévères exhortations qui l'accueillent. Avec une ardeur juvénile il décrit celle qu'il aime, et des Grieux s'attendrit de cette fougue; c'est ainsi qu'autrefois lui-même parlait de Manon à son père. Cependant, il conserve son air grave et, quand Jean lui dit que c'est Aurore qu'il aime, il gronde sévèrement le jeune homme. Aurore n'a ni fortune, ni noble origine, et ne saurait devenir la femme d'un Mortcerf. Des Grieux, dont Jean est l'héritier, ne veut pas entendre parler d'une pareille mésalliance.

Sur ces entrefaites, Tiberge arrive et, à son tour, se heurte à la mauvaise humeur de des Grieux. Il était venu avec l'intention de parler en faveur de Jean, sans doute; mais, devant l'accueil nerveux de l'oncle de Jean, il n'ose aborder son sujet et finit par reprocher à des Grieux, au nom des anciens souvenirs, cette attitude hostile. Douloureusement ému par cette évocation, le grincheux se radoucit, et Tiberge peut enfin présenter sa requête.



Mlle LAISNÉ. — RÔLE D'AURORE

Des Grieux refuse énergiquement de consentir au mariage de Jean avec Aurore. Tiberge veut faire entrer les deux amoureux, afin que leurs supplications fléchissent la décision du barbon, mais celui-ci sort sans rien vouloir écouter. Aurore, Tiberge, Jean se désolent. Restés seuls, les jeunes gens songent à mourir, naïvement; puis ils s'attendrissent en rêvant du bonheur dont ils auraient pu jouir si on leur avait permis de s'unir. Un duo d'amour monte à leurs lèvres, Jean s'enhardit, cherche à ravir un baiser. Il poursuit Aurore effarouchée, dans la lutte fait tomber le coffret, et voilà qu'apparaît la miniature de Manon. « Qu'elle est jolie! » s'écrie Aurore. Tiberge rentre sur ces entrefaites et, voyant le portrait, est frappé d'une idée. Il entraîne Aurore dans la pièce voisine. Jean resté seul doit subir les reproches de des Grieux revenu, des Grieux plus ému que fâché, mais résolument décidé à préserver son cher petit Jean des embûches de la passion. Jean s'est retiré, navré mais docile. L'oncle saisit le portrait adoré, le contemple encore et rêve. Soudain apparaît une jeune femme; elle est vêtue comme autrefois Manon descendant du coche; elle ressemble d'une façon frappante à la bien-aimée de des

Grieux qui, troublé à cette vue, s'écrie : « La raison n'est qu'un sacrilège, l'amour est vérité! » et décide d'unir les deux amoureux, en souvenir de Manon, dont il a cru revoir le fantôme. La jeune femme n'est autre qu'Aurore. Celle-ci, fille de Lescaut, recueillie et élevée par Tiberge, ressemblait extraordinairement à Manon, sa tante. Tiberge a eu l'idée, en accentuant cette ressemblance par un costume approprié, de provoquer cette pseudo-apparition pour toucher des Grieux, pour l'amener à des sentiments plus doux. Les deux amoureux reviennent, un peu confus, mais bien heureux; Tiberge et des Grieux se réjouissent également, et la pièce s'achève sur cette scène de gaîté cordiale et familière.

La musique que Massenet a brodée sur ce délicieux petit conte est, comme l'affabulation, simple, pleine de grâce et de tendre émotion. Quiconque connaît la partition de *Manon* en retrouvera, épars dans les scènes du *Portrait*, les principaux motifs mélodiques, que le Maître a repris pour les traiter dans la demi-teinte du ressouvenir; comme un pastel d'après un tableau, mais un pastel exécuté par le peintre lui-même. Par exemple, au moment où des Grieux ouvre le coffret, on entend le thème de la chanson : « Je suis encore tout étourdie »; un instant après : « Tes yeux d'azur »; le motif de *Manon* : « On m'appelle Manon », qui reviendra souvent...

La partition est d'une grande unité ; un court prélude instrumental s'enchaîne au chœur des villageois. Ensuite vient la preste et gracieuse chanson d'Aurore à la cantonade, coupée par le début du monologue de des Grieux. Ce monologue même est rempli de tendresse rêveuse et pénétrante. Après commence le dialogue parlé, au-dessus d'une discrète trame musicale ou bien disposé sous forme de véritable récitatif mélodique mesuré. L'*andantino* que chante Jean a de la grâce, de la chaleur.

Louons en passant la preste et ironique fable que fredonne Tiberge : « Dans le puits où jadis logeait la vérité », *scherzo* de quelques mesures coupant le mouvement passionné de la scène. Une autre jolie page, c'est le duo de tendresse ingénue que chantent Jean et Aurore, si pleins d'espérance dans leur désespoir même. Il est interrompu par une bergerette d'Aurore, aimable rappel de l'époque : « Au jardin Colin... ». La scène de l'évocation de Manon est traitée avec un art sobre et sûr; et cette fin constitue, avec quelques autres parties de l'œuvre, des pages qui ne sont pas indignes de figurer parmi les plus aimablement touchantes du Maître.



LA NAVARRAISE

LA NAVARRAISE

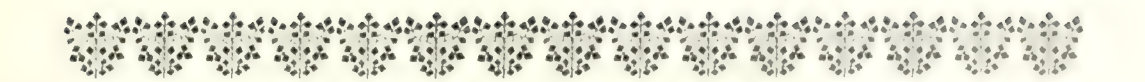
ÉPISODE LYRIQUE EN DEUX ACTES

De Jules CLARETIE et Henri CAIN

Premières représentations : le 20 juin 1894, au Théâtre de Covent Garden de Londres (Direction Augustus Harris); le 8 octobre 1895, à l'Opéra-Comique de Paris (Direction Léon Carvalho).

DISTRIBUTION

À COVENT GARDEN		À L'OPÉRA-COMIQUE	
Anita	Mlle Calvé.	Anita.	Mlle Calvé.
Araquil.	MM. Alvarez.	Araquil.	MM. Jérôme.
Garrido	Plançon.	Garrido.	Bouvet.
Remigio.	Gilibert.	Remigio.	Mondaud.
Ramon.	Bonnard.	Ramon	Carbonne.
Bustamente.	Dufriche.	Bustamente	Belhomme.
Chef d'orchestre : Ph. Flon.		*Chef d'orchestre* : Jules Danbé.	



LA NAVARRAISE

Cette partition, rapide, brutale, intense, reste une exception dans l'œuvre de Massenet ; elle n'a point uniformément la même tenue musicale que les autres opéras ou drames lyriques du Maître ; mais le style abrupt qui y fut adopté convient on ne peut mieux à la juste expression du sentiment dramatique — disons même un peu mélodramatique — qui surabonde dans toute la pièce. On reconnait cependant la « patte » caractéristique du parfait musicien que reste Massenet, non seulement dans des pages telles que le prestigieux nocturne qui sépare les deux actes, le duo amoureux d'Anita et d'Araquil, la lamentation de la pauvre Navarraise sur le corps de son fiancé, mais même dans les pages plus violentes et moins exclusivement musicales par essence, comme le défilé des blessés, des soldats en déroute, par où s'ouvre la pièce. Tout cela, en effet, est réalisé avec une adresse suprême, un sentiment judicieux des moyens qui peuvent exprimer de la façon la plus simple, la plus directe, l'émotion et le mouvement que comporte chaque situation. Écrire une telle œuvre, c'était pour Massenet, plus que pour tout autre peut-être, un véritable tour de force ; l'immédiat et persistant succès qui en récompensa l'entreprise montre que ce n'était point une audace téméraire.

Presque au moment même où l'orchestre, subitement déchaîné, clame

à pleine voix un thème tragique, énergiquement rythmé, qui va régner sur toute la musique, leitmotiv capital et unique leitmotiv, le rideau se lève. On voit, sur la place d'un petit village basque, une barricade sur laquelle une femme, éperdue, se penche, regardant avec anxiété dans la vallée qu'emplissent la fumée et le fracas des détonations. Des soldats courent noirs de poudre, égarés. On ramène des blessés. Des officiers, sombres, surviennent, entourant le général Garrido, qui vainement vient de lutter contre les troupes carlistes guidées par Zuccaraga.

La femme immobile c'est Anita, une pauvre fille de Navarre, qui guette le retour de son fiancé, le sergent Araquil. Et tandis que s'achève le défilé des soldats de Garrido, elle prie. Enfin voici Araquil, sauvé pour l'instant des balles carlistes. Et les deux jeunes gens s'abandonnent à la joie de cette temporaire réunion, sans arrière-pensée, heureux seulement de ces moments de trêve. Or, voici que Remigio, père d'Araquil, interrompt le doux tête-à-tête. Quoiqu'il aime tendrement son fils, il écarte Anita; l'étrangère, la fille de rien, ne saurait épouser l'héritier du fermier riche et respecté. Anita supplie en vain; Araquil déclare que son seul désir est d'être l'époux d'Anita. Si au moins la Navarraise avait une dot... oh! peu de chose : deux mille douros suffiraient..., alors on pourrait voir. Et Remigio s'en va sur cette irrévocable parole, entraînant son fils.

Anita est restée seule, dans un coin de la place. La nuit s'est faite. Le général Garrido revient; et tandis qu'il prépare, sur la carte, l'attaque qu'il devra commander le lendemain, on lui apporte la nouvelle que ses troupes viennent à l'instant d'être à nouveau décimées par une sortie de Zuccaraga. « Oh! s'écrie-t-il désespéré, celui qui tuerait ce misérable bandit, je lui donnerais avec joie tous les honneurs avec une fortune! »

Anita a entendu; elle se dresse devant le général : « Pour deux mille douros, je vous le livrerai! » Et sans laisser à celui-ci le temps même d'accepter le pacte, elle s'enfuit dans l'ombre.

« Bah! Menaces d'insensée! » dit le général, et il s'occupe de disposer ses hommes pour la nuit.

Tous s'installent, après avoir pris les précautions nécessaires pour éviter une surprise. Araquil ne peut dormir et pense à son Anita. « Où peut-elle être? » se demande-t-il à haute voix. Son capitaine, Ramon, a entendu ce soliloque. « Anita, la brune à qui vous parliez? On m'a dit qu'on vient de voir une femme s'avancer vers les avant-postes carlistes,



AFFICHE DE « LA NAVARRAISE »

demander à être conduite vers Zuccaraga. C'était elle ! — Une espionne? Mensonge! — Une infidèle au plus, » conclut Ramon, insouciant. Araquil, brusquement, sort. Les dernières conversations se sont tues ; tous dorment. Un coup de feu, puis d'autres. Les hommes se dressent en sursaut. Une ombre bondit sur la place : c'est Anita, farouche, ensanglantée. Elle va droit au général, cependant que les soldats se sont précipités aux armes. Elle a tué le carliste ; qu'on lui donne ses deux mille douros! Atterré, le général lui remet ce qu'elle réclame. C'est pour Anita un moment de joie, mais bien court : car voici des soldats qui reviennent, ramenant Araquil qui a reçu une blessure mortelle. Il avait suivi Anita vers les postes carlistes, voulant à tout prix savoir. Et il agonise maintenant, tandis qu'Anita lui crie qu'ils seront heureux, qu'elle est riche.... Mais quand il sait d'où vient l'argent que brandit Anita, triomphante et affolée, il ne trouve de paroles que pour la maudire. Et il meurt de la sorte, tandis que la pauvre Navarraise rit et pleure.

C'est alors un des moments les plus terribles que nous ait jamais offerts l'art dramatique : moment d'émotion toute réaliste, mais qui étreint et accable même le moins impressionnable des auditeurs. Sur le cadavre d'Araquil, Anita devient folle et vit un moment l'impossible bonheur. Cela dure quelques secondes à peine, et cela est interminable, tant est grande l'intensité de la scène. Quand le rideau s'abaisse, on ressent une véritable impression de soulagement.

* * *

D'après le récit qui vient d'en être fait, on se rendra compte, fort aisément, du caractère très spécial de cette donnée dramatique, et on comprendra que la musique destinée à accompagner le développement de ladite donnée devait forcément être de qualité très particulière. Aussi est-ce, de toutes les partitions composées par Massenet, celle peut-être qui comporte le moins une analyse intrinsèquement musicale. Une étude détaillée, faite au point de vue spécial de la technique, serait pleine d'intérêt, car elle montrerait avec quelle habileté Massenet a su adapter son inspiration de musicien aux nécessités de la conduite scénique ; elle montrerait surtout comment sa palette musicale, célèbre entre toutes pour sa finesse, a pu se prêter à la réalisation de ces couleurs violentes, crues, brusquement juxtaposées, qui étaient de mise en l'occasion présente. Et

cette étude aurait surtout un résultat qui a bien son prix : elle démontrerait irréfutablement que le style le plus raffiné, l'horreur instinctive des moyens musicaux trop grossiers et des phrases trop banales ne sont point incompatibles avec les tendances les plus réalistes, qu'un musicien distingué et délicat peut très bien, tout en restant lui-même, donner l'impres-



LA NAVARRAISE. — DÉCOR DU [illegible] ACTE

sion de la vérité la plus immédiate, la plus brutale ; qu'en un mot, l'art sommaire de certains véristes italiens — et non des moindres — n'est point la condition indispensable de cette sincérité d'expression dramatique que ceux-ci croient être les seuls à pouvoir atteindre. Massenet, cédant à la mode qui avait acclimaté partout le drame musical express, exclusif de toute analyse de caractère, avait voulu montrer que, lui aussi, il savait s'assimiler cette conception d'art.

Indépendamment de son association avec certains moyens quasi-

mécaniques sonneries de cloches, appels de trompettes, roulements de tambours, coups de feu) dont certains sont le condiment presque indispensable des représentations théâtrales, et qui sont tous nécessaires en l'espèce, la musique de Massenet conserve ici sa tenue habituelle, et atteste une véritable maîtrise, tant par l'écriture que par la qualité des développements. Des moments d'exquise légèreté orchestrale, de fine grâce mélodique succèdent aux tumultes où l'orchestre entier s'enfle avec fracas. J'ai déjà cité le Nocturne, qui égale les plus charmantes pages dues à la plume de Massenet. Partout le dialogue est d'une concision, d'une vivacité frappantes. Et ce qui est le plus remarquable peut-être, c'est l'unité de toute la musique, en dépit des plus brusques contrastes. L'œuvre est écrite tout d'un jet, pourrait-on dire; et en vérité, étant données les limites très étroites que le poème imposait à l'inspiration du musicien, on ne peut qu'admirer l'aisance avec laquelle Massenet a su respecter les lois de la musique en même temps que les exigences de la réalisation scénique.

SAPHO

SAPHO

PIÈCE LYRIQUE

De Henri CAIN et Arthur BERNÈDE, d'après le roman d'Alphonse DAUDET

Première représentation, le 27 novembre 1897, à l'Opéra-Comique
(Direction Léon Carvalho.)

DISTRIBUTION

Jean Gaussin	MM.	Leprestre.
Caoudal		Marc Nohel.
Césaire		Gresse.
La Borderie		Jacquet.
Cabassu		Dufour.
Fanny Legrand	Mmes	Emma Calvé.
Divonne		Wyns.
Irène		Guiraudon.



SAPHO

Comme *la Navarraise*, toutes proportions gardées, cette œuvre pourrait, à certains égards, se réclamer de l'esthétique dite *vériste*, par la prépondérance déterminée de l'élément dramatique sur l'élément musical proprement dit ; par la rapidité de l'action ; enfin par le cadre tout moderne où l'action évolue. Mais là s'arrête la similitude : comme je l'ai fait observer en étudiant *la Navarraise*, le style musical de Massenet suffit à différencier bien nettement ses œuvres entre toutes. Ici il y a en plus un élément très particulier, que nul opéra « vériste » ne nous a offert : la saveur bien française, bien locale, de terroir, la douce atmosphère de Provence évoquée par Daudet de si caressante manière, et que la musique de Massenet sait retrouver dès le premier acte (alors que le héros du drame songe au pays de lumière qu'il a quitté), et ressuscite avec un bonheur et une force remarquables tout le long du quatrième acte, qui se passe « en Avignon ». Et avec cette atmosphère éclatante du Midi, l'atmosphère plus douce, mais pénétrante aussi, de la campagne de Ville-d'Avray, où se déroulent le troisième et le cinquième acte, s'harmonise de la plus caractéristique manière ; si bien que l'ensemble de la partition contient nombre d'évocations poétiques, qui contribuent de façon fort appréciable à élever le niveau de l'expression musicale proprement dite, sans jamais constituer des digressions par rapport à la marche si ferme et si continue de l'action.

* * *

La scène se passe tout d'abord à Paris, dans le salon de la demeure du sculpteur Caoudal. C'est une nuit de bal costumé, et tous les invités, rapins, modèles, ou personnages déjà célèbres, s'amusent à qui mieux mieux. Prestes, les groupes se croisent et se poursuivent, les voix se mêlent en chœur. Au milieu du joyeux tumulte, le seul Jean Gaussin semble en proie à des pensées moroses. Il vient tout droit de Provence et se sent dépaysé, gauche. Et, tandis qu'à la cantonade, des voix ravies proclament l'excellence de la beauté de Sapho, Jean Gaussin rêve de son pays de clarté, si loin maintenant... — Mais voici que rentre une joyeuse bande, entourant Fanny Legrand, la fameuse Sapho.



Photo Nadar.

ALPHONSE DAUDET, AUTEUR DU ROMAN DE « SAPHO »

Soudain, Sapho s'intéresse à Gaussin qu'elle aperçoit, rêvant dans son coin. Elle l'interpelle, et les réponses ingénues du jeune homme la captivent, la troublent. Le tumulte recommence; Fanny et Jean se perdent dans le rêve commencé; on les appelle, ils n'entendent pas, ils ne veulent pas entendre, et s'enfuient tous les deux comme des fous.

Au deuxième acte, la toile se lève sur la chambre de Jean Gaussin. Césaire, le père de Jean, est venu voir son fils; puis voici qu'arrive la maman Divonne, avec la gentille cousine Irène, une orpheline, qui tiendra au pays, près des deux bons vieux, la place du fils absent. C'est une scène de tendresse simple et familiale, avec l'évocation de doux souvenirs et un échange de chastes tendresses entre Jean et la petite Irène. Puis Jean reste seul; il a froid au cœur en se rappelant la gaie demeure de Provence, si loin;



AFFICHE DE SAPHO

il se sent seul, faible, et voudrait réagir contre la passion de Fanny. Mais Fanny elle-même apparaît, câline, ardente, jalouse un peu de la petite cousine si jolie; quelque contrainte semble s'insinuer entre les deux amants. Jean se met à travailler, et soudain Fanny entonne le vieil air provençal de « Magali, ma bien-aimée », celui même que fredonnait tout à l'heure le papa Césaire. Et Jean, fasciné par la mélodie natale, se jette éperdument dans les bras de sa maîtresse. Une longue scène d'amour commence alors, toute peuplée de rêves de bonheur, de promesses, de baisers; c'est un des duos les plus ardents qu'ait composés Massenet, qui en a tant composés! Et cependant, le musicien reste, le plus souvent, dans une tonalité douce et simple. Le rideau tombe sur Jean et Fanny amoureusement enlacés.



Photo Eug. Pirou.

ARTHUR BERNÈDE (L'UN DES AUTEURS DU LIVRET)

A l'acte suivant, les voici tous deux à Ville-d'Avray; leur rêve de joie se réalise; voilà même déjà un an qu'il dure. Et Jean et Fanny sont encore heureux comme au premier jour, heureux comme des enfants dans les bois où ils répètent leur duo, où ils disparaissent bientôt, tandis que sur le chemin surgit, devant l'auberge qu'ils viennent de quitter, Caoudal le sculpteur, bientôt suivi d'une troupe de ses amis. Tout ce monde-là déjeune gaiement, sous les tonnelles. Encore une fois les éclats des brusques facéties, des bavardages sans fin, nous occupent, réalisés avec la même heureuse prestesse qu'au premier acte. Et cela dure jusqu'au moment où apparaît Jean, vite reconnu et fêté par la joyeuse bande. « Toujours avec Sapho? » interroge négligemment Caoudal. Et brusquement, Jean apprend de la sorte que celle qu'il aime si ingénument, si complètement, avec une si absolue foi,

est le célèbre modèle, l'héroïne d'amours nombreuses, tragiques à l'occasion, bruyantes toujours. Son cœur d'enfant naïf se cabre alors ; Jean ne comprend pas, il ne peut pas comprendre tout ce que la conduite de Fanny décelait de sincérité et de tendresse ; quand la jeune femme revient il l'insulte, il la repousse et s'enfuit. Alors, terrible, Fanny, redevenue Sapho, se dresse contre ceux qui viennent de détruire son bonheur en racontant sa misère d'autrefois, alors que par l'amour elle se régénérait. Elle est longue et terrible, cette invective de Fanny, où la musique se fait aussi âpre, aussi concise et serrée qu'elle était auparavant pleine de laisser-aller. Des gémissements contenus, à l'orchestre, répondent aux accents incisifs de l'héroïne dont la fureur monte et écrase tous les assistants.



Mme EMMA CALVÉ — RÔLE DE FANNY LEGRAND

C'est encore la chanson de Magali qui retentit au début du quatrième acte, mais cette fois dans son cadre naturel, sous le ciel radieux de la Provence. Car nous sommes « en Avignon ». Jean est revenu au pays ; au lever du rideau, il rêve mélancoliquement, tandis qu'au loin retentissent les flageolets et les tambourins. La bonne mère Divonne, cependant, l'exhorte et l'encourage ; elle voudrait, pour mieux le consoler, savoir exactement les raisons de son retour si brusque. Et Jean avoue sa passion rapide et mauvaise ; il se blottit, comme un enfant encore, dans les bras ouverts de sa maman. Et ensuite, c'est Irène qui vient lui parler. Avec des inflexions de tendresse simple — ici la musique a un sensible caractère d'intimité et de profondeur — elle lui dit, elle aussi, des paroles consolatrices. Mais voilà que Césaire se précipite, éloigne Irène : c'est Fanny, c'est Sapho qui réclame Jean. Que

Jean soit courageux, car il connait maintenant son devoir. Fanny, simplement, se présente. Sans phrases, mais avec émotion, elle parle à Jean, qui lui répond froidement. Mais petit à petit elle se fait plus câline et pressante. Jean refuse toujours, mais Fanny supplie encore, et il céderait peut-être, si Césaire et Divonne n'apparaissaient. Fanny reste interdite,



SAPHO — DÉCOR DU 1er ACTE

puis s'en va, sanglotante, tandis qu'attendrie la bonne Divonne la suit des yeux et murmure : « Pauvre femme! »

Au cinquième acte, nous retrouvons la petite auberge de Ville-d'Avray. Mais Fanny y est seule maintenant. Elle se désespère et ravive sa douleur en relisant les anciennes lettres de son Jean. Le monologue qu'elle chante, en ravivant ses souvenirs, est d'un fort juste sentiment ; il offre le même caractère passionnément emporté que les supplications si chaleureuses du précédent acte ; ces quelques moments contiennent toute l'ardeur expres-

sive du caractère de Sapho, avec l'évocation d'abord des folles tendresses, puis la conscience plus sereine d'un devoir : devoir envers Jean à qui Fanny renoncera dans son propre intérêt ; devoir envers l'enfant de Fanny, son seul bonheur et son espoir désormais.

Et c'est à cet instant précis qu'apparaît Jean, revenu parce qu'il est



SAPHO — DÉCOR DU 4e ACTE.

assoiffé des caresses de Fanny. C'est lui qui supplie à présent, et c'est Fanny qui parle froidement et raisonnablement. Il a quitté sa vigne et ses beaux lauriers roses, pour se retrouver auprès de sa maitresse ; et, comme elle refuse de lui céder, il la croit infidèle. Fanny ne résiste pas longtemps, et une fois de plus les voix des deux amants s'unissent dans une lyrique exaltation. Mais presque aussitôt, sur un mot, un simple mot échappé aux lèvres

de Fanny, Jean se rappelle le passé. Il a une crispation douloureuse, et son amie, vainement, essaye de le calmer; la blessure est irrémédiable et Fanny le sent bien. Adieu, le beau rêve ébauché de nouveau! l'instant est venu d'accomplir les résolutions de tout à l'heure. Jean, épuisé de fatigue après le long voyage qu'il a fait pour retrouver Fanny, s'est laissé aller au sommeil. Et la jeune femme s'en va, s'en va pour jamais, renonçant à Jean parce qu'elle l'aime.

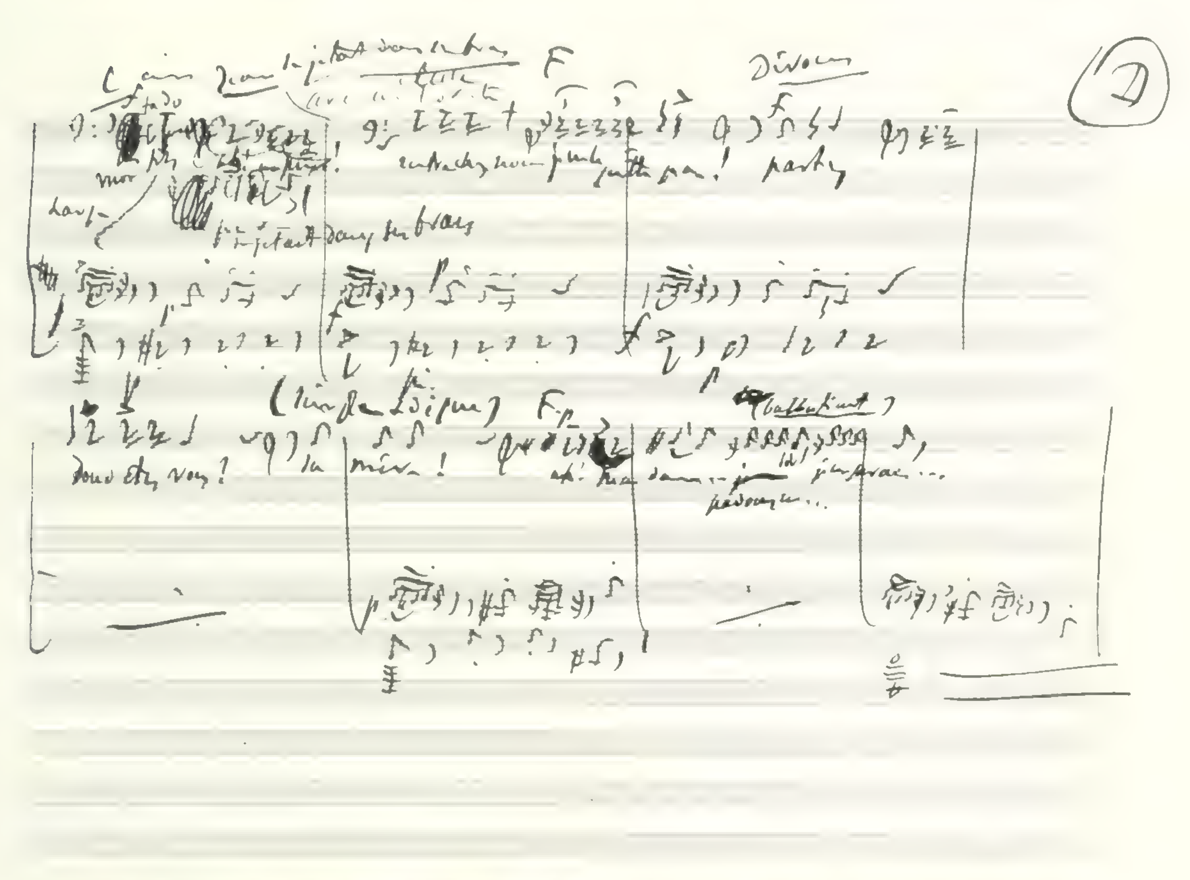
Ainsi s'achève sans théâtrale catastrophe, sans nulle grandiloquence même de l'expression, cette histoire simple comme la vie, et qui est de la vie toute simple.

* * *

Parmi tous les livrets qu'a choisis Massenet, il n'en est pas un peut-être qui soit plus éminemment propre à la musique que celui dont nous venons de résumer les traits essentiels. Il convient à la musique parce que tout y est action, mais action simple, directe, dénuée de détails inutiles et de vaines complications. Cette action, à chacun de ses moments, est pathétique. Elle ne ressortit point de ce pathétique mélodramatique et tout extérieur qui est fréquent dans les textes d'opéras, mais se rattache étroitement aux mouvements d'âme, aux émotions, aux impulsions des deux héros. C'est donc bien avant tout de la peinture de caractères et de l'expression dramatique ou lyrique que cette action impose à la musique, c'est-à-dire tout l'essentiel de la musique et rien que l'essentiel. Par l'absence de complications et de contingences, par le rôle prépondérant attribué aux sentiments des deux héros et à une seule passion dominante, l'amour réciproque de Fanny et de Jean, le drame impose pour ainsi dire *à priori* l'unité musicale, la rend inévitable, la préétablit même.

De toutes ces possibilités le Maître s'est emparé et a réalisé une partition qui se tient d'un bout à l'autre. J'avoue cependant préférer la réalisation du quatrième et du cinquième acte qui, par leur contenu dramatique même, sont d'un caractère infiniment plus solide que le restant de l'œuvre. La scène du bal masqué, au premier acte, avec les airs de danse qui traversent l'orchestre et les rires des petits rapins et des petits modèles, ne pouvait certainement pas avoir la même tenue que le tragique désespoir de Fanny. Mais tout est si bien en place qu'il est inutile de formuler une telle préférence en matière de critique; et d'ailleurs, toutes proportions gardées, la facture en est également heureuse.

La principale observation qui, en ce qui concerne l'ensemble de l'œuvre, s'impose tout d'abord, c'est que Massenet a donné au chant le rôle capital : le dessin mélodique, la construction de l'œuvre résident tout entiers dans la ligne des parties vocales. Cette façon de faire, fort simple, était évidemment la plus appropriée ici, tant le drame est direct et complet



SAPHO. — MANUSCRIT ORIGINAL. — FRAGMENT DE LA SCÈNE ENTRE FANNY ET JEAN (4e ACTE).

avec ses hardis raccourcis : un traitement symphonique plus complexe n'eût fait que l'alourdir.

Une fois ce parti pris reconnu, il faut remarquer l'emploi approprié des ressources instrumentales, et combien de couleur, de variété, de force, il y a dans la musique de *Sapho*. Laissons de côté les parties pittoresques de l'œuvre, parties réalisées avec la virtuosité habituelle du compositeur, mais qui présentaient évidemment moins de difficulté au point de vue qui nous occupe. N'envisageons que les parties passionnelles proprement

dites. Le quatrième acte est d'une belle intensité d'expression. Et Massenet, après avoir exprimé de façon si poignante le désespoir amoureux de Fanny, dans la dernière scène de cet acte, trouve de nouvelles ressources non moins appropriées, non moins poignantes, pour évoquer, au cours du cinquième acte, l'âme amoureuse de la jeune femme. Il était difficile, en ces deux actes dont la situation dramatique piétine en somme, d'imaginer un langage musical qui reflétât une plus savante gradation des sentiments. Le musicien a pourtant trouvé le moyen d'éviter la monochromie. L'écueil était dangereux, et c'est une des preuves les plus curieuses de la variété par laquelle Massenet se distingue de façon si probante, jusqu'à donner l'impression ou l'illusion du tour de force.

CENDRILLON

CENDRILLON

CONTE DE FÉES
EN QUATRE ACTES ET SIX TABLEAUX

De Henri CAIN, d'après PERRAULT

Première représentation, le 24 mai 1899, à l'Opéra-Comique (Direction Albert Carré).

DISTRIBUTION

Pandolfe	MM.	Fugère.
Le Roi.		Dubosc.
Le Doyen.		Gourdon.
Le Surintendant.		Troy.
Le premier Ministre . . .		Huberdeau.
La Fée.	Mme	Bréjean-Gravière.
Cendrillon.	Mlle	Guiraudon.
Madame de la Haltière . . .	Mme	Deschamps-Jehin.
Le Prince Charmant	Mlles	Émelen.
Noémie.		Tiphaine.
Dorothée.		Marié de l'Isle.

Six Esprits : Mlles Delorn, Oswald, Vilma, de Craponne, Stéphane, Fouque.

Chef d'orchestre : Alexandre Luigini.



CENDRILLON

« Conte de fées », dit la partition. Pourquoi pas opéra? pourquoi pas opéra-comique? pourquoi pas opéra-comique légendaire? Parce que Massenet a voulu laisser toute sa saveur à l'œuvre du vieux conteur Charles Perrault. Parce qu'après avoir brossé de grandes toiles comme *Hérodiade*, comme *Manon*, comme *Werther*, il peut plaire à un peintre de sa valeur d'exécuter un petit tableau de genre; parce qu'il a tenu à bien spécifier que le cadre et l'encadreur devaient être ici au même plan que le tableautin et le peintre.

Il a fait cette fois de l'enluminure musicale en marge du conte, il a aquarellé une légende de Perrault. Au surplus, *Cendrillon*, au point de vue musical, ne vous y trompez pas, c'est *Manon* fanfreluchée, mais *Manon* dépouillée de l'acte de Saint-Sulpice, c'est *Manon* diminuée de toute sa nerveuse sensualité, de toute sa passionnante sentimentalité. Abstraction faite de l'amour, *Cendrillon* a la joliesse papillonnante de l'héroïne de l'abbé Prévost. Mais quoique l'amour et la passion mènent le monde et même la musique, *Cendrillon* ne pouvait avoir la force dramatique de *Manon*. Et c'est en somme le but que Massenet s'était proposé.

Aussi, puisque le musicien a eu la claire vision de ce qu'il écrivait, puisqu'il a voulu écrire une féerie rehaussée de musique, ne lui demandons pas autre chose que ce qu'il a prétendu donner. Étonnons-nous même de

nous trouver en face d'un compositeur assez maître de lui-même pour imposer une limite à son inspiration, tout comme Alexandre le Grand osa parler à la mer Tyrrhénienne et lui dit : « Tu n'iras pas plus loin. »

Cendrillon, de Perrault, est un conte d'enfants, un des premiers qu'on nous ait révélés. Ce sont là les plus vives, les plus naïves impressions qui ont frappé nos jeunes imaginations, qui ont comblé nos ignorances avides. Et voilà qu'un musicien ou qu'un magicien voulut nous faire revivre ces vieux souvenirs, voulut nous ramener au temps de nos culottes courtes, alors que, de tous côtés, les réalités de la vie nous enserrent et nous prennent à la gorge dès que l'orchestre se tait, dès que le rideau se sera baissé sur la dernière apparition de la bonne fée! Remercions ce semeur d'illusions sonores, ce chevaucheur de chimères musicales.



CHARLES PERRAULT, AUTEUR DU CONTE DE « CENDRILLON »

* * *

Le livret de Henri Cain, auquel un collaborateur masqué — démasquons-le —, le délicieux peintre Paul Collin, apporta l'appoint de sa poétique imagination; le livret de Henri Cain ne détruit pas la gracieuse légende du conte de Perrault.

Qui de nous, en son enfance, n'a regretté que cette méchante Mme de la Haltière laissât seulette la pauvre Cendrillon? qui de nous ne fut ravi que

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

CENDRILLON

CONTE de FÉES (d'après PERRAULT)

PAR HENRI CAIN

MUSIQUE DE J. MASSENET

la Fée réparât cette injustice en donnant à Cendrillon la pantoufle-talisman qui devait la faire aimer du Prince Charmant.

Réfléchissons et demandons-nous maintenant si la naïve Cendrillon n'était point une femme, une vraie femme, quand elle eut l'idée de perdre sa pantoufle de *vair* (fourrure, et non de *verre*). Elle savait bien, — fille d'Eve et coquette, — qu'elle avait le pied le plus mignon du monde, qu'elle était seule à l'avoir aussi menu, et que le Prince charmant finirait nécessairement par trouver chaussure au pied qu'elle avait.



Photo Nadar.

HENRI CAIN AUTEUR DU LIVRET

Quoi qu'il en soit, naïveté ou malice, on a retrouvé cette conclusion dans le livret de Henri Cain avec quelques personnages nouveaux, qu'on fut très heureux de se voir présenter : le pauvre Pandolfe de la Haltière malmené par sa pimbêche de femme, mais adoré de sa fille qu'il adore. Nous avons vu aussi avec ravissement un arbre de fées, autour duquel s'animaient les fleurs et chatoyaient les esprits. L'auteur du poème a terminé la pièce par cet appel au public, qui rappelle le couplet final des pièces de jadis :

.... On a fait de son mieux
Pour vous faire envoler par les beaux pays bleus.

Cendrillon était précédée, quelques jours avant sa répétition générale, d'un tableau que le librettiste et le musicien avaient baptisé du nom de Préface. C'était, comme dans le *Roméo* de Gounod, une façon de faire faire au public connaissance avec les personnages de la pièce. Ils apparais-

saient tous groupés sur le théâtre devant un second rideau sur lequel étaient peintes les principales scènes des contes de Perrault, avec ces deux dates : 1628-1703.

Au cours des dernières répétitions de *Cendrillon*, Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, estima que présenter par avance les personnages d'une féerie, c'était détruire toute surprise, toute illusion, d'autant plus que chaque costume devait être vu avec l'éclairage que nécessitait l'action. D'un commun accord entre les auteurs et le directeur, la Préface fut supprimée. Elle disparut même de la partition. J'ai eu la bonne fortune d'en retrouver le poème, grâce à l'amabilité du librettiste, et j'ai cru utile d'en faire connaître le texte enjoué. Quant à la musique, elle reproduisait les principaux motifs dévolus à chaque personnage de l'action.



Mlle GUIRAUDON, RÔLE DE CENDRILLON

PANDOLFE (*au public*) (*Parlé*).

Salut, Dames, Messieurs et gentes Demoiselles !
Pour échapper au noir des choses trop réelles,
Laissez-nous vous bercer de récits merveilleux.
Oubliez, pour un temps, les chagrins, les querelles,
Redevenez enfants, croyez au fabuleux.
Plaignez bien Cendrillon, aimez la bonne fée,
Redoutez les lutins de la lande sacrée,
Et soyez indulgents : on jouera de son mieux
Pour vous faire envoler par les beaux pays bleus !

CENDRILLON *(simple et calme)* (*chante*).

Je suis la petite Lucette;
Mais personne, jamais, ne me donne ce nom;
Car sous ces habits de pauvrette
On m'appelle toujours Cendrille ou Cendrillon.



UNE DES DERNIÈRES RÉPÉTITIONS DE « CENDRILLON », AU FOYER DE L'OPÉRA-COMIQUE

LA FÉE.

Je suis la bonne fée et, de plus, sa marraine,
Qu'elle vient supplier quand elle a trop de peine.
Vous me verrez, vers les minuits
Consoler son infortune
Et lui donner de beaux habits
Tissés dans un rayon de lune!

LE PRINCE CHARMANT *(avec mélancolie et charme)*.

A mon tour de me présenter :
C'est Prince Charmant qu'on me nomme,
Et c'est moi qui vais vous prouver
Que devant l'angoisse d'aimer,
Un roi tout puissant n'est qu'un homme.

PANDOLFE.

Je suis père de Cendrillon
Veuf... et remarié dans l'arrière-saison.
Funeste déraison!
Avec une comtesse, hélas! insupportable



CENDRILLON. — ACTE Ier. — SCÈNE DES ESPRITS

Qui m'apportait en dot... oh! c'est épouvantable!
Deux belles filles, deux!! d'humeur très redoutable.
A les chérir, je suis condamné par la loi!
Plaignez-moi! plaignez-moi! plaignez-moi!

MME DE LA HALTIÈRE *(avec une majesté comique)*.

C'est moi sa compagne irascible.

NOÉMIE.

C'est nous qu'on vient de désigner.

DOROTHÉE.

C'est nous qu'on vient de désigner.

(Comme en confidence au public).

N'auriez-vous pas, par impossible,
Deux bons maris à nous donner!

MME DE LA HALTIÈRE *(de même).*

Deux bons maris à leur donner!



Photo Mairet.

CENDRILLON (ACTE Ier, SCÈNE DES DOMESTIQUES)

LE ROI.

Je suis le Roi, personnage incolore.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ.

Nous sommes les docteurs,
Et nous avons l'honneur

LES DOCTEURS.

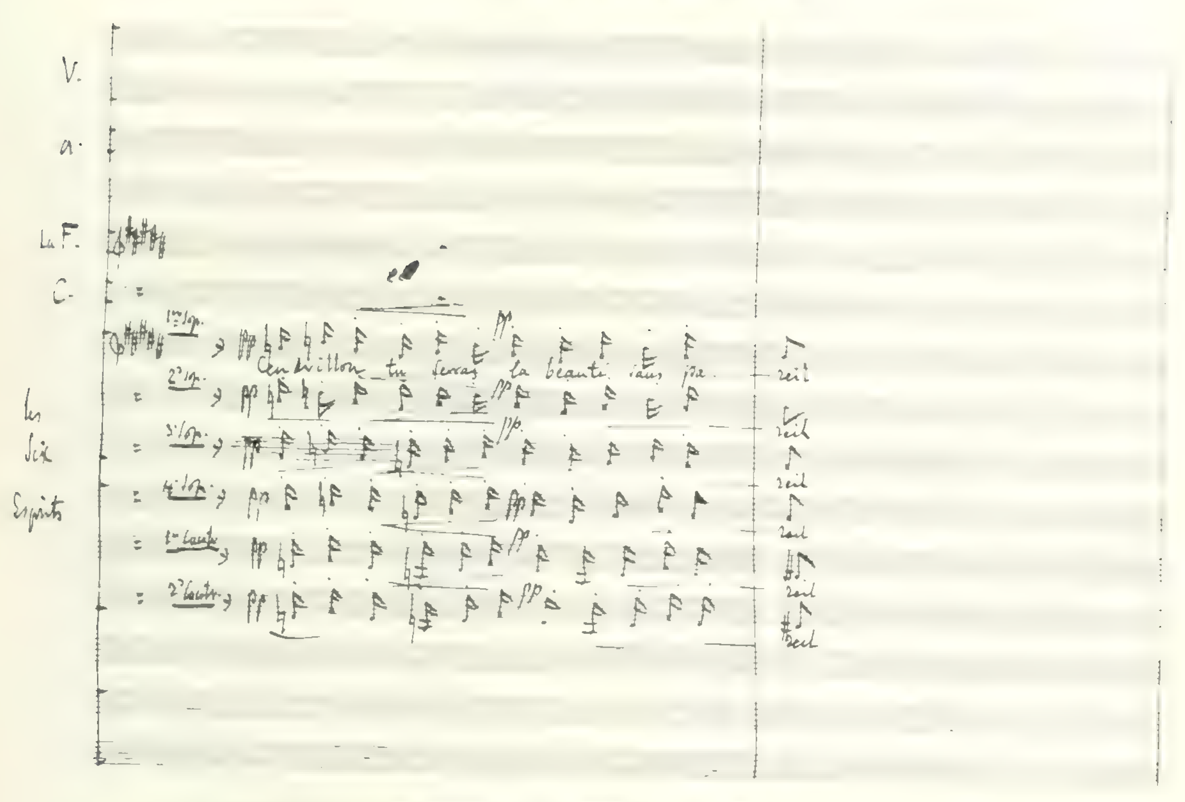
D'être vos serviteurs.

LE SURINTENDANT DES PLAISIRS *(d'une façon impassible).*

Nous sommes les seigneurs
Et nous chantons les chœurs.

LES SEIGNEURS *(d'une façon impassible).*

Nous sommes les seigneurs
Et nous chantons les chœurs.



MANUSCRIT DE LA PARTITION DE « CENDRILLON » (1er ACTE, SCÈNE DES ESPRITS)

LE PREMIER MINISTRE *(d'un air épuisé et indifférent).*

Vous avez devant vous des ministres

QUELQUES MINISTRES *(insistant).*

Intègres.

LA FÉE.

Les Esprits de la nuit,
Les Esprits de l'aurore,
Ceux-là sont les gardiens du vieux chêne sacré.

UN NÈGRE.

Et nous sommes les nègres.

PANDOLFE *(au public avec empressement).*

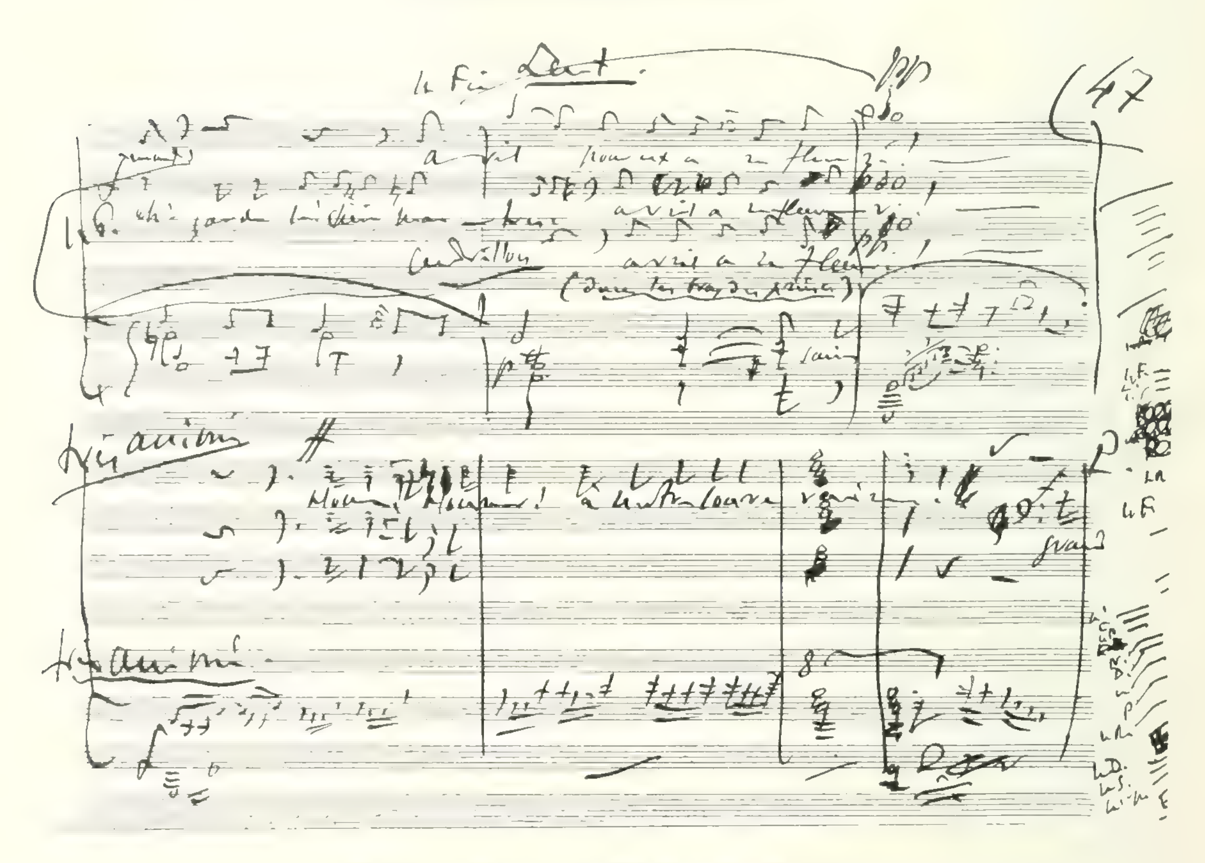
Il faut que le public soit toujours éclairé.

(*Avec autorité*).

Commençons!
Et chacun agira de son mieux

Cendrillon, Le Prince Charmant, Noémie, Dorothée, Mme de la Haltière, Pandolfe, Le Roi, Le Doyen, Le Surintendant.

Et chacun agira de son mieux

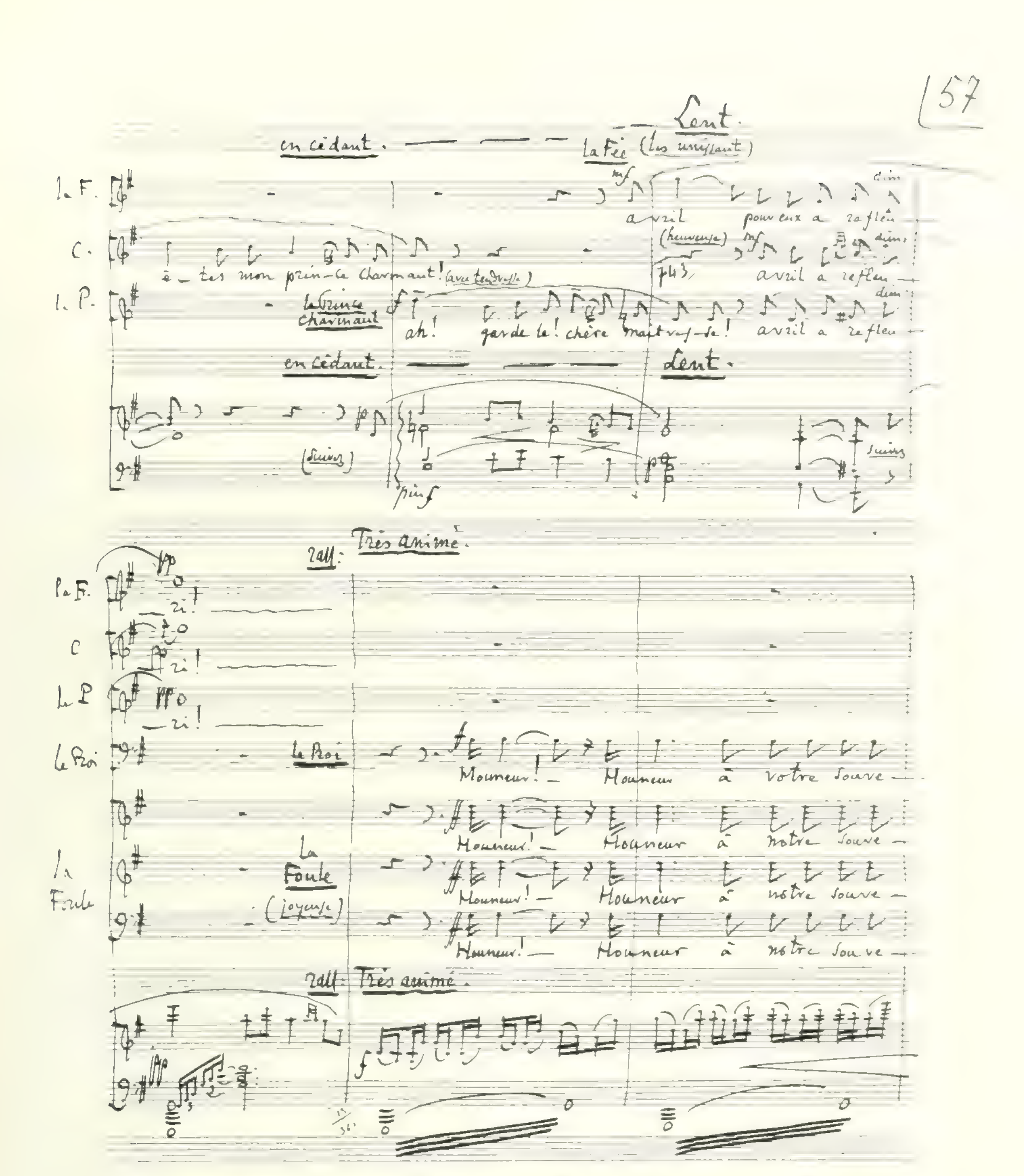


UN PREMIER ÉTAT DE LA PARTITION DE « CENDRILLON »

Le premier ministre.

Et chacun agira de son mieux
Pour vous faire envoler par les beaux pays bleus!

Devons-nous regretter d'avoir été privés de cette aimable préface? Erreur en deçà de la scène, vérité au delà... ou réciproquement. J'avoue que la question semble assez difficile à trancher. Seul le public aurait pu la résoudre.



La partition manuscrite de *Cendrillon* a été offerte par l'auteur à Mme Guiraudon-Cain (alors Mlle Julia Guiraudon) avec cette dédicace :

À MLLE JULIA GUIRAUDON | À L'EXQUISE CRÉATRICE | DE CENDRILLON | À L'OPÉRA-COMIQUE | MAI 1899
CE MANUSCRIT EST OFFERT | PAR LE MUSICIEN | RECONNAISSANT

Nous publions le même passage musical, page 228. On y verra le premier jet de l'inspiration de Massenet; on verra aussi avec quel soin Massenet recopie lui-même ses partitions. Ce manuscrit a été offert par le musicien à son librettiste, Henri Cain, qui a bien voulu nous le communiquer.

* *

Massenet a poudrerizé le conte de Perrault et le livret de Henri Cain d'une délicate poussière de sons. Quand il fait parler la prétentieuse Mme de la Haltière, quand il veut évoquer les allures de cette autre marquise de Carabas, il donne à son dessin mélodique un tour pompeusement comique. Mais quand il veut décrire les railleries de Pandolfe, l'homme simple, le bon bourgeois, les brocarts de la valetaille, il fait babiller l'orchestre avec autant d'esprit sémillant qu'un Rossini, et il s'assimile avec un étonnant à-propos la verve pimpante d'un Mozart.

Vienne l'apparition de la fée, viennent les évolutions comme effarouchées des sylphes et des lutins, Massenet sait retrouver la vaporeuse fantaisie de Weber : il y a alors dans l'orchestre des clairières de cors et de hautbois à travers lesquelles passent des frissons de mystère et poudroient des rais de lumière versicolore.

Que Cendrillon se laisse aller à toute sa mélancolie ou qu'elle chante son amour à l'unisson avec le Prince Charmant, ou bien encore qu'elle exalte le souffle attiédi de l'avril revivifiant, ou qu'éperdue de douleur, lasse de persécutions, elle se laisse consoler par les accents de tendresse émue de son père, Massenet se retrouve avec sa note bien personnelle. Aussi est-ce une page exquise que la cantilène triste : « Reste au foyer, petit Grillon », que chante Cendrillon au premier acte. Tout autrement traité est le duo de la déclaration : « Vous êtes mon Prince Charmant », ou encore le duo du troisième acte entre Pandolfe et Cendrillon, et la mélodie : « Printemps revient », que l'on pourrait citer comme une des plus jolies pages de l'anthologie musicale française.

Il y a aussi dans *Cendrillon* toute une part de pastiche voulu. Ce pastiche est des plus réussis ; Massenet lui a donné la grâce guindée et la simplicité apprêtée des ballets du règne de Louis XIII qu'il a fait revivre : le menuet de Mme de la Haltière, le concert chez le Roi avec ses discrètes et curieuses modulations ; l'entrée des filles de noblesse, si originale ; celle des fiancés, accompagnée par les hautbois à la tierce ; celle des Mandores si délicieusement rythmée ; la Florentine et enfin le Rigaudon, tout cela est comme une revivification des couleurs du temps, tout cela dénote un sens de pénétration, une acuité de vue qui perce à travers les âges, en un mot une adresse prestigieuse.

Dans *Cendrillon* la fête de l'oreille était complétée par la fête des yeux. Ce fut la première pièce où Albert Carré, qui avait été nommé directeur en 1898, put vraiment donner la mesure de ce qu'il pouvait faire. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il emprisonna la chimère, qu'il lui donna la réalité, qu'il arriva à donner au public l'impression du surnaturel, de la féerie, par cet heureux mélange du souvenir et de l'invention ingénieuse qui est tout le caractère et tout le secret du mystère, du moins au théâtre.



GRISÉLIDIS

GRISÉLIDIS

CONTE LYRIQUE EN TROIS ACTES, AVEC UN PROLOGUE

Poème d'Armand SILVESTRE et Eugène MORAND

Première représentation, le 20 novembre 1901, à l'Opéra-Comique (Direction Albert Carré)

DISTRIBUTION

Le Diable . . .	MM.	Fugère.
Alain		Maréchal.
Le Marquis. . . .		Dufranne.
Le Prieur . . .		Jacquin.
Gondebaud. .		Huberdeau.
Grisélidis . . .	Mlles	Lucienne Bréval.
Fiamina.		Tiphaine.
Bertrade.		Daffetye.
Loys.		La petite Suzanne.

Chef d'orchestre : André Messager.



GRISÉLIDIS

Massenet a enluminé de musique ce vitrail médiéval, cette légende de naïveté charmeresse, dont Armand Silvestre et Eugène Morand avaient doté la Comédie-Francaise en 1891.

Le compositeur en a fait un conte lyrique de sonore fluidite ; la Poésie y voisine bras dessus bras dessous avec la Musique, sa sœur jumelle ; l'une ne cherche pas à éclipser l'autre par d'ecrasants atours ; l'une éclaire l'autre de sa lumière mystérieuse et câline.

Le livret était bien fait pour inspirer un musicien ; le musicien était bien celui qui pouvait épingler sur ce poème le léger tissu harmonique qui lui convenait. *Grisélidis* est une partition diaphane comme ces verres de Venise dont la coloration a l'air de larmes pleurées le long de leurs contours.

Le livret du conte lyrique ne suit pas littéralement la trame de l'œuvre poétique jouée à la Comédie-Française. Les auteurs de l'un, qui sont aussi les auteurs de l'autre, avaient bien le droit d'adapter leur poème comme bon leur semblait, ou plus exactement comme bon semblait au compositeur.

La légende de Grisélidis n'était pas nouvelle, ni dans la littérature ni au théâtre. Avant qu'Armand Silvestre et Eugène Morand eussent accordé leur lyre pour chanter l'austère vertu de dame Grisélidis, marquise de Saluce, Boccace avait célébré dans le *Décaméron* la chaste épouse ; les clercs

de la Basoche avaient représenté, en 1395, « l'estoire de Grisélidis, la marquise de Saluce, sa merveilleuse constance, le miroir des dames mariées ». Enfin, Perrault lui aussi, l'auteur des *Contes*, avait donné lecture à ses collègues de l'Académie française d'un poème qui s'appelait : « La Marquise de Salusses ou la patience de Grisélidis. »



Ant. Mercié, sculpteur

ARMAND SILVESTRE, UN DES AUTEURS DU LIVRET
MONUMENT ÉLEVÉ SUR LE COURS-LA-REINE, À PARIS

Au surplus voici la trame du poème musical :

Grisélidis était une gentille bergère, quand le marquis de Saluce la rencontra au cours d'une promenade dans son domaine. Il l'aima, l'épousa, et elle lui donna un fils, le petit Loys. Ce bonheur familial est interrompu par une mauvaise nouvelle : le marquis est obligé d'aller guerroyer en Terre Sainte. Dans l'oratoire du château, le Prieur, au lieu de compatir au chagrin de son seigneur, au lieu de le consoler, lui fait entrevoir les méfaits que peut commettre le Diable aux prises avec une femme seule.

Le marquis de Saluce sourit : il est confiant dans la vertu de sa Grisélidis, il défie Satan. Le Diable guette sa proie; il apparaît à l'instant dans l'embrasure d'une fenêtre. On l'a défié; il a pris son air le plus narquois pour accepter le défi. Rira bien qui rira le dernier : et surtout il y aura quelqu'un qui rira jaune — c'est le mari. Le Diable parie d'avoir raison de la vertu de Grisélidis. Le marquis de Saluce donne en gage son anneau, que

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE

Grisélidis

Conte Lyrique

par

Armand Silvestre et

Eugène Moraud

Musique de

Massenet

AFFICHE DE « GRISÉLIDIS »

le Diable emporte, goguenard. Saluce fait ses adieux les plus tendres à sa femme et part le cœur rasséréné.

Le Diable met evidemment tout en œuvre pour faire succomber Grisélidis à la tentation. Nous sommes, au second acte, sur une terrasse d'où l'on voit, au travers d'une floraison luxuriante qui s'épanouit en pommes d'or, la mer imperturbablement calme et bleue. Le Diable est là ; la beauté du décor ne lui a pas inspiré de la bonté : il vit en mauvaise intelligence avec sa femme Fiamina ; et il veut faire partager à tous les hommes, à tous les maris, les mauvais moments que sa femme lui fait supporter. Il n'épargne pas non plus les femmes et il commence par Grisélidis.



Phot. Reutlinger.

Mlle L. BRÉVAL — RÔLE DE GRISÉLIDIS

Il se métamorphose en vieux juif de Byzance. Il arrive escorté d'une esclave (qui n'est autre que sa femme Fiamina). Il l'amène à Grisélidis en recommandant à cette dernière d'installer l'esclave en son lieu et place et de lui obéir aveuglément ; tel est l'ordre du marquis de Saluce. Et, à l'appui de son dire, il montre l'anneau. Grisélidis s'incline et obéit ; elle cède sa place à l'esclave.

Le Diable commence alors ses sortilèges. Il envoie à Grisélidis le bel Alain qui l'a aimée jadis. Alain rencontre la belle marquise dans le jardin

du château à la nuit tombante, une de ces nuits où les étoiles ont l'air de faire cligner le ciel de ses yeux innombrables. Les fleurs exhalent leurs plus enivrants parfums. L'âme de Grisélidis est toute troublée. Quand Alain se jette aux pieds de celle qu'il a tant aimée jadis, quand il lui parle des serments qu'elle lui a faits, elle est prête à oublier tout un passé de vertu,



GRISÉLIDIS. — DÉCOR DU PROLOGUE, PEINT PAR JUSSEAUME

d'autant plus que le Diable a pris soin de lui insinuer que le marquis n'était pas le plus fidèle des époux.

Grisélidis va céder, se venger de son mari volage, quand apparaît son fils Loys. C'est l'image du devoir. Elle se ressaisit et repousse Alain.

Le Diable a manqué son coup. Il lui faut un gage : il emporte l'enfant. Il reparaît quelques instants après, déguisé en pirate, pour dire à Grisélidis éplorée que, si elle veut revoir son fils, il faut qu'elle aille le réclamer à bord du vaisseau que commande ce corsaire. Grisélidis irait au bout du monde pour retrouver son enfant. Par bonheur, le marquis revient de la guerre sainte. Il ne croit pas aux calomnies que le Diable a trouvé le moyen

de répandre sur elle. Il embrasse tendrement celle qui lui est restée si fidele, si dévouee. Mais il demande à embrasser aussi son fils, et le Diable répond que Loys lui appartient.

Le marquis et sa femme tombent à genoux et implorent sainte Agnès, leur patronne. L'autel devant lequel ils prient s'irradie, le triptyque s'entr'ouvre et montre l'enfant endormi aux pieds de la sainte. Le rideau baisse sur le *Magnificat*, entonné par des voix séraphiques.

Tel est ce livret dont la naïveté sembla quelque peu troublée par ce Diable de féerie ou même d'opérette, par ce Diable trop homme et pas assez démon, par ce Satan dont la drôlerie trépidante jurait un peu avec l'envolée lyrique, la poésie exquise de la légende.

Mais pourquoi chicaner sur ce Diable, en somme bon enfant? C'est un Belzébuth farceur qui ne trompe personne, puisqu'il fait rire de sa prétendue sévérité?

Photo Cautin et Berger.

FUGÈRE, RÔLE DU DIABLE.

Armand Silvestre et Eugène Morand avaient emprunté le canevas de leur piece a un conte du *Decameron*, de Boccace, dont j'ai parlé plus haut; mais combien moins plaisant?

Gaultier, marquis de Saluce, avait épousé une pauvre fille fort belle. Elle lui avait donné deux beaux enfants. Or, pour l'éprouver, voici ce qu'il

imagina : il lui fit croire un beau jour que ses deux enfants étaient morts ; et, comme si ce chagrin ne suffisait pas, il la répudia et la força à entrer au service d'une grande dame où elle fut contrainte aux besognes les plus rudes. Cependant rien ne la fit dévier du droit chemin. Elle fut fidèle à son



Décor de J[illegible]

GRISÉLIDIS — MAQUETTE DU DÉCOR DU [illegible] ACTE

mari. Le seigneur et maître se déclara alors satisfait et prouva que tout ceci n'était que plaisanterie.

Cruelle plaisanterie ! comme on voit. Armand Silvestre et Eugène Morand ont senti ce qu'il y avait de brutal, de sauvage dans le conte de Boccace, et ils ont inventé le personnage du Diable qui inflige toutes ces épreuves à Grisélidis au lieu que ce soit le mari qui les lui inflige. Et c'est pourquoi ils ont fait un Diable aimable et farceur au lieu du Diable truculent.

* * *

Massenet a écrit sur cette donnée une partition ailée et aisée, d'une

spontanéité claire, d'une invention mélodique limpide, et d'une orchestration colorée, sans aucun effet oiseux. La musique en est trouvée et ne semble pas cherchée. L'œuvre est d'une habileté qui étonne les professionnels et qui ne vise qu'à charmer les profanes.

Il est difficile de citer des « morceaux », il peut paraître cruel de



GRISÉLIDIS — DÉCOR DU 2e ACTE

cueillir quelques fleurs dans ce jardin harmonique pour les sertir en « bouquet » à offrir à l'admiration du public. Ne vaudrait-il pas mieux désigner des scènes?

A ce titre il faut mentionner le prologue avec sa simplicité voulue; au premier acte la scène de Grisélidis : « Oiseau qui pars à tire-d'aile », mélancoliquement soulignée par le cor; et la fin si sobre après les tumul-

tueuses sonorités du départ : « Bertrade, reprenons la page commencée.

Au deuxième acte, dès le prélude montent des effluves de passion qui annoncent le trouble de Grisélidis; puis c'est la cantilène de Grisélidis : « Il partit au printemps », avec son accompagnement de violoncelle, la



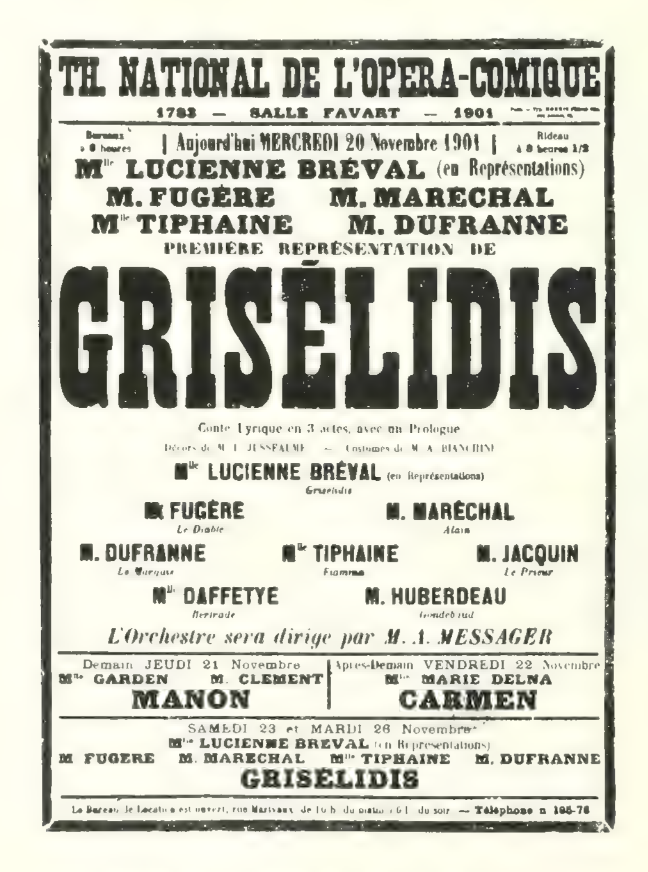
GRISÉLIDIS. — DÉCOR DU 1er ET DU 3e ACTE

scène d'évocation des Voix de la Nuit, la Valse des Esprits, sont d'un charme pénétrant; et enfin le duo de Grisélidis et d'Alain a des accents de passion émue et enlaçante.

Cet acte de la tentation, si chaud, si coloré, nous ramène à l'acte plus calme du retour du marquis. Le Diable y essaie sa verve musicale; et le marquis y chante son bonheur retrouvé, en deux airs dont l'un : « L'oiselet est tombé du nid », sur une tenue de violons et de harpes, rappelle les plus

jolies inspirations de *Manon* et de *Werther*. L'acte se termine sur une scène mystique, d'une grâce très évocatrice.

La partition de *Grisélidis* nomme parmi les collaborateurs Albert Carré, le directeur de l'Opéra-Comique. C'est lui qui fut le magicien des apparitions fantomatiques, des atmosphères lunaires, des reflets dans les étangs ; c'est lui qui transforma ces êtres précis qu'on appelle des danseuses en des formes imprécises discrètement colorées de lumières mauves et glauques. En le citant en tête de leur partition les auteurs n'avaient fait que rendre hommage à ce prestigieux metteur en scène qui, avec Jusseaume pour les décors et Bianchini pour les costumes, avait littéralement transporté les spectateurs dans le royaume de l'irréel réalisé.



AFFICHE DE LA PREMIÈRE DE « GRISÉLIDIS. »



LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME

MIRACLE EN TROIS ACTES

Poème de Maurice LÉNA

Premières représentations : le 18 février 1902, au théâtre de Monte-Carlo (Direction Raoul Gunsbourg); le 10 mai 1904, à Paris, à l'Opéra-Comique (Direction Albert Carré).

DISTRIBUTION

A MONTE-CARLO

Jean le Jongleur. . . .	MM.	Maréchal.
Boniface, cuisinier de l'Abbaye.		Renaud.
Le Prieur.		Soulacroix.
Un Moine poète. . . .		Berquier.
Un Moine peintre. . .		Nivette.
Un Moine musicien. . .		Grimaud.
Un Moine sculpteur . .		Cuperninck.
Deux Anges	Mmes	De Buck.
		Girerd.

Chef d'orchestre : Léon Jehin.

A PARIS

Jean le Jongleur. . . .	MM.	Maréchal.
Boniface, cuisinier de l'Abbaye		Fugère.
Le Prieur.		Allard.
Un Moine poète		Carbonne.
Un Moine peintre. . .		Billot.
Un Moine musicien. . .		Guillamat.
Un Moine sculpteur. . .		Huberdeau.
Deux Anges.	Mlles	Argens.
		Cortez.

Chef d'orchestre : Alexandre Luigini.

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME

Le Jongleur de Notre-Dame n'est pas un opéra, ni un opéra-comique, ni un drame lyrique ; c'est un conte religieux et en même temps plein d'enjouement. C'est un de nos vieux mystères dont il est facile de retrouver l'affabulation dans les archives de la littérature du Moyen Age. L'érudit Gaston Pâris, dans son *Étude sur la poésie française au Moyen Age*, l'a publié sous le titre de : *Le Tombeor de Nostre Dame*[1]. Anatole France, un autre érudit doublé d'un charmeur, s'est servi de cette légende et l'a développée dans *l'Étui de Nacre*. Et c'est avec une grâce exquisement naïve qu'il nous a conté l'aventure :



MAURICE LÉNA, AUTEUR DU LIVRET

« C'était un pauvre jongleur qui, « après avoir fait des tours de force sur les places publiques pour gagner

1. *Le Tombeor de Nostre Dame* avait paru d'abord en 1874-1875 dans la *Romania*, revue des langues romanes, dirigée par Foerster.



AFFICHE DE LA PREMIÈRE DU « JONGLEUR » A MONTE-CARLO

« sa vie, songea à l'éternité et se fit recevoir dans un couvent. Là il voyait « les moines honorer la Vierge, en bons clercs qu'ils étaient, par de « savantes oraisons. Mais il n'était pas clerc et ne savait comment les « imiter. Enfin il imagina de s'enfermer dans la chapelle et de faire, seul, « en secret, devant la sainte Vierge, les culbutes qui lui avaient valu le « plus d'applaudissements « du temps qu'il était jongleur. Les moines, inquiets « de ses longues retraites, se « mirent à l'observer et le « surprirent dans ses pieux « exercices. Ils virent la « mère de Dieu venir elle-« même, après chaque culbute, éponger le front de « son tombeor. »



AFFICHE DE LA PREMIÈRE DU JONGLEUR A PARIS

Maurice Léna, qui est un érudit, un chercheur, a adapté cette légende de nos vieux conteurs ; il s'en est inspiré avec un rare bonheur et a soumis à Massenet un livret charmant.

L'histoire de cette collaboration avec Massenet vaut la peine d'être contée.

Massenet, on le comprend de reste, est assailli de manuscrits. Il n'est personne qui ne désire collaborer avec lui : le prestige de son nom est une garantie de succès. Or, Massenet ne lit jamais ou presque jamais ces envois d'inconnus. Un beau jour qu'il partait pour la campagne, il descendit de chez lui au moment où le facteur se présentait. La concierge était absente. Comment faire pour ne pas accepter un envoi recommandé? Massenet signa; le facteur lui remit alors un manuscrit. C'était le livret du *Jongleur*. Ne sachant que faire dans le train, Massenet lut l'œuvre de l'inconnu, la trouva à son goût, et télégraphia à l'auteur dont il trouva l'adresse sur la première

page du manuscrit. L'auteur, un professeur attaché à l'Université, vint, très timide et très flatté, trouver le Maître. Massenet demanda quelques légères corrections au livret qu'il trouvait tout à fait ravissant. Le musicien et le futur auteur s'entendirent. Et de leur entretien qui dura plus d'une heure résulta une offre de collaboration en bonne et due forme.

Voilà un librettiste qui doit quelque reconnaissance à la concierge de



Photo Henri Manuel.

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME — DÉCOR DU 1er ACTE

Massenet; car enfin, si la concierge fût restée dans sa loge, le manuscrit aurait été remis plus tard à Massenet et serait allé rejoindre la fosse commune des ouvrages indifférents et anonymes. Et c'eût été dommage, car le livret du *Jongleur* méritait en tous points l'honneur d'être mis en musique par Massenet.

L'affabulation en est très simple :

Sur la place de l'abbaye de Cluny, en Bourgogne, au XVe siècle. C'est



AFFICHE DU JONGLEUR DE NOTRE-DAME

jour de marché. Nous sommes au printemps, tout est en joie, la nature et les êtres ; les filles du pays dansent la bergerette, les garçons se sont laissé



Photo Henri Manuel.

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME (FUGÈRE ET ALLARD).

entraîner dans la danse ; l'animation est partout bruyante, et l'abbaye qui est là sur la place semble offusquée de tant de vacarme.

Voici venir, au son de la vielle, un pauvre jongleur affamé, hâve : Jean — c'est le nom du miséreux — désire gagner quelque menue monnaie ; il

s'escrime à faire des tours, esquisse des boniments : mais ce chevalier de la triste figure ne récolte autour de lui que lazzis et rires impitoyables. La populace au surplus connaît tous les tours qu'il se propose d'exécuter ; elle ne se résigne à l'écouter que s'il consent à chanter l'*Alleluia du vin*, une chanson d'ivrogne qui célèbre en un refrain damnable Bacchus et Jésus, Vénus et la Vierge Marie. Et Jean qui, avant tout, a besoin de quelque obole pour pouvoir manger, chante le couplet peu orthodoxe.



FUGÈRE, RÔLE DE BONIFACE

Il est applaudi, quand s'ouvre la porte de l'abbaye, et le prieur du couvent, énervé, outré de tout ce bruit, apparaît. Le prieur est scandalisé de cette chanson sacrilège qui va conduire Jean en enfer ; il réprimande le jongleur. Mais au fond il a l'âme compatissante, et devant le repentir du pécheur il s'attendrit. Jean obtiendra son salut s'il veut entrer au couvent et se consacrer à la Vierge qu'il a offensée. Outre les avantages qu'il en retirera pour son âme, il pourra savourer dans la paix du monastère la joie tranquille d'avoir un bon gîte et un repas assuré chaque jour. Comme pour le décider, voilà frère Boniface qui revient du village avec des provisions qu'il doit à la dévote charité des fidèles. Jean ne

peut plus résister. Il regrette certes encore la liberté, le plein air, les aventures, mais ce n'est que pour la forme ; et, tout compte fait, il franchit le seuil de l'abbaye, son attirail de jongleur sous le bras, tandis que parviennent à lui, comme pour lui rappeler encore mieux qu'il a faim, les répons du *Benedicite*.



Photo Henri Manuel.

SCÈNE DES MOINES RÉPÉTANT L'HYMNE CONSACRÉ A LA PATRONNE DE L'ABBAYE (2e ACTE).

Au second acte, c'est la vie reposante et ouatée du couvent. Chacun des moines travaille en l'honneur de la Vierge : celui-ci enlumine une statue de Marie, celui-là sculpte une statuette, cet autre fait répéter un hymne qui est consacré à la patronne de l'abbaye, un quatrième fait des vers ; il n'est pas jusqu'au frère Boniface qui ne soit persuadé qu'il glorifie à sa façon la Vierge en épluchant des légumes. Seul Jean se lamente, il ne sait comment

faire pour honorer la mère du Christ : il n'est même pas capable de chanter les louanges de la Vierge en latin ! Chacun des moines prétend du reste



Photo Henri Manuel.

MARÉCHAL, RÔLE DE JEAN LE JONGLEUR

faire le mieux agréer son hommage à la Vierge ; et une dispute éclate entre le peintre et le sculpteur, le poète et le musicien. Le prieur les calme, et Boniface démontre à Jean que tous ces moines sont au fond des vaniteux : Marie est heureuse du moindre hommage, des volontés les plus humbles ;

et, pour convaincre le novice, il lui conte l'apologue de la Sauge, cette fleur si modeste qui entr'ouvrit son calice pour servir de berceau à l'enfant Jésus, alors que dédaigneusement la Rose refusait de donner asile au fils de Marie.

Jean fait son profit de ce récit; il a pris une résolution : lui aussi il va pouvoir désormais honorer sa patronne.

Nous sommes, au troisième acte, dans la chapelle, devant l'autel de Marie, qu'éclairent mystérieusement les lumières vacillantes des cierges. Jean pénètre au moment où la chapelle est solitaire; personne, pense-t-il, ne viendra le déranger dans sa cachette. Il quitte sa robe de moine et apparaît, comme autrefois, vêtu de son costume de jongleur. Il s'agenouille et prévient la Vierge qu'il va lui offrir l'hommage de ses tours. Et il se met à jongler, à chanter : elle demeure impassible; il se met à danser la bourrée, la danse de son pays; il martèle du pied la mesure, il tournoie éperdument, jusqu'au moment où le prieur et les moines, attirés par le bruit, crient au scandale et le chargent de leurs imprécations.



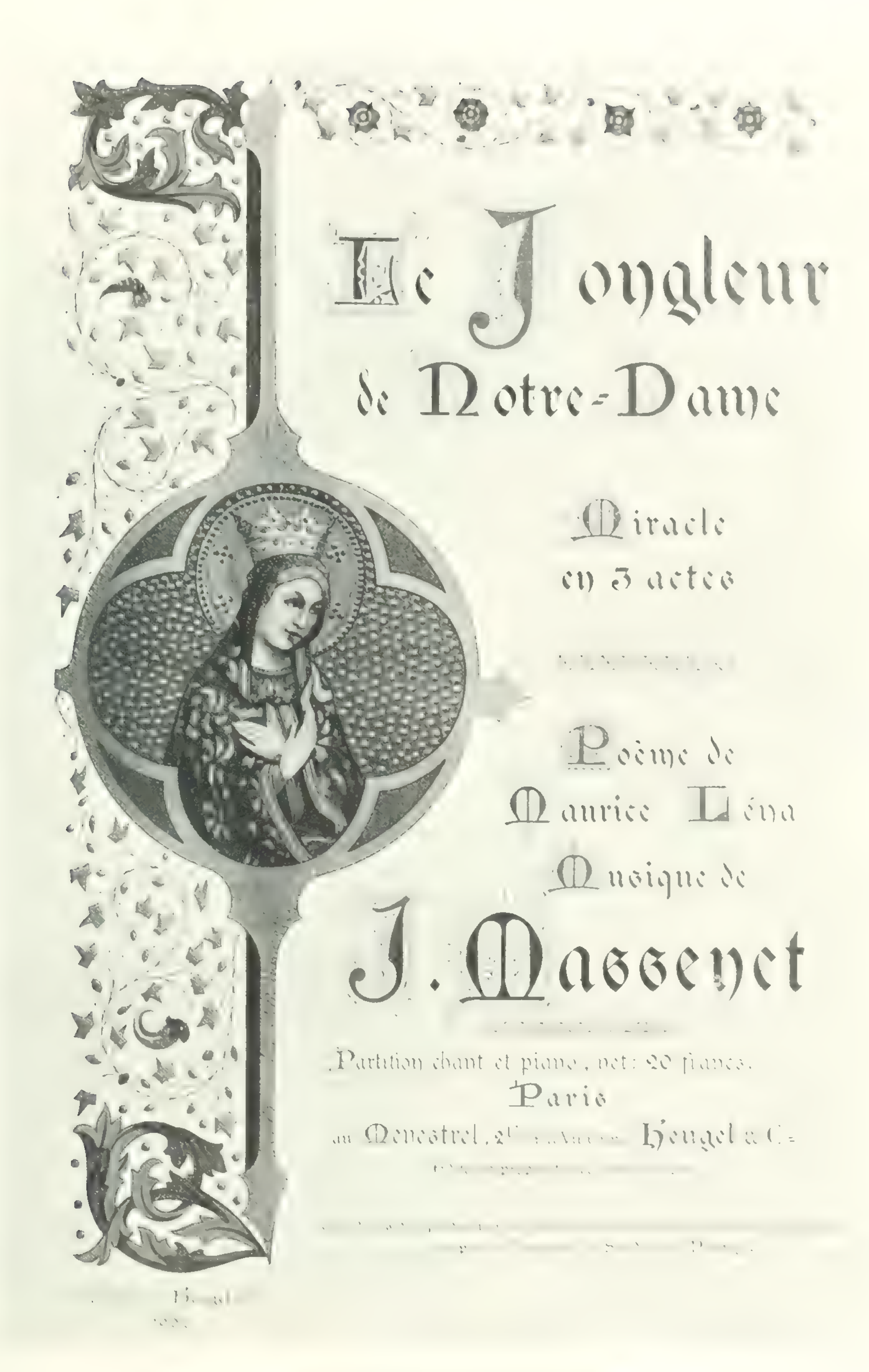
Photo Henri Manuel.

Mlle MARY (LA VIERGE)

Mais voilà que la statue de la Vierge s'anime, l'autel s'irradie, un chœur céleste se fait entendre; et la Vierge sourit; sa main, en un geste d'une douceur infinie, bénit le jongleur, qui expire à ses pieds en une attitude de parfait ravissement, le front auréolé de la gloire des saints illustres par leurs vertus. Les moines sont conquis par le miracle, et, pieusement prosternés, murmurent : « Heureux les simples, car ils verront Dieu. »

***

Jamais poème plus purement ingénu, plus naïvement ému, plus candidement aimable, ne fut présenté à Massenet. Ajoutez que de cette légende l'amour est tout à fait exclus ; c'était donc pour le musicien se priver volontairement de chanter la chanson où il excelle. Mais s'il n'y a pas d'amour



COUVERTURE DE LA PARTITION DU JONGLEUR DE NOTRE-DAME

dans *le Jongleur*, il y a néanmoins une femme qui préside à toute l'œuvre et qui l'inspire. Cette femme, c'est la Vierge, et c'est en l'honneur de la Vierge que Massenet a fait exhaler par le violoncelle la phrase la plus exquise de ses trois actes.

Mais le vrai mérite de la partition, c'est qu'elle commente avec une étonnante fidélité, avec un rare choix d'expression musicale, toutes les péripéties de cette jolie légende. *Le Jongleur* est un fabliau conté en musique, — en une musique tour à tour émue, spirituelle, ingénieuse, nerveuse, sereine, toujours d'une étonnante franchise.

Le début est grouillant de pittoresque en ses rythmes bruyants de danses et de fête publique; l'arrivée du jongleur, avec les accents de la vielle modulés par la viole d'amour, les exercices de Jean à l'allure enfiévrée, la réprimande du prieur, l'entrée souriante de frère Boniface : « Pour la Vierge et pour ses serviteurs », toute en vocalises scholastiques qui rappellent la manière des airs de Hændel; tout cela est écrit avec une bonne humeur juvénile, avec une virtuosité que l'on peut difficilement égaler et encore moins dépasser.

Le prélude du second acte fait un heureux contraste et décrit l'atmosphère reposante du couvent; les instruments semblent ouatés pour nous montrer la paix, le calme qui règnent dans cette retraite. Puis, tout à coup, l'orchestre s'éveille et pétille ; c'est la querelle des moines au sujet de la poésie, de la musique, de la peinture et de la sculpture ; il y a là des broderies symphoniques, qui sont un pur régal ; il faut signaler enfin la délicieuse légende de la Sauge [1] avec sa tournure archaïque, qui est d'un effet ravissant.

Le dernier acte se lie au précédent par un interlude qui rappelle ingénieusement la légende de la Sauge. La scène de Jean chantant, mimant et dansant devant la statue de la Vierge est plus brièvement traitée ; et tandis que gémit à l'orchestre le thème de Marie en progressions savantes, les détails de la représentation du jongleur ne sont pas moins habilement notés; le chœur des anges ou plutôt le duo céleste est d'une belle simplicité, et l'acte s'achève en un sentiment de réelle et sincère émotion.

Il faut ajouter que l'instrumentation de cette partition tient du prestige par la variété de la couleur, par l'étonnante adaptation des instruments aux

1. L'apologue de la Sauge a été extrait, par Maurice Lena, d'une vieille chanson publiée par Amédée de Ponthieu dans les *Fêtes légendaires*.

Le Jongleur de Notre Dame.

acte 2ème

175

Très lent 63

Flutes 1. 2. / 3.

Hautb. 1. 2. / C. a.

Clar. Sib 1. 2. / 3.

Bassons 1. 2. / 3.

Cors 1. 2. / 3. 4.

Tromp. 1. 2. / 3.

Tromb. 1. 2. / 3. et tuba

Timbales

Très lent

Violons

Altos

Vlles

Cb.

Très lent 63

UNE PAGE DU MANUSCRIT DE LA PARTITION DU JONGLEUR

péripéties de l'action, par la recherche ingénieuse et la trouvaille constante des effets harmoniques.

Ce qui a plu dans cette partition du *Jongleur* dès son apparition et ce qui plait encore à l'audition, c'est la fraicheur, c'est la simplicité émue de ces mélodies que le compositeur s'est bien gardé d'écraser sous une instrumentation bruyante ou violente. La musique de Massenet dans cette œuvre a comme des demi-teintes; elle fleure le mystère; elle sonne, délicieusement voilée, comme luirait discrètement de la lumière tamisée à travers un vitrail. La musique et le décor concourent à produire cet effet de vision de la vie religieuse en un tableau de piété qui serait en même temps un tableau de genre. La religiosité de Massenet est à la fois spiritualiste et spirituelle. Ce *Jongleur*, c'est de la foi sans austérité, c'est de la croyance aimable; c'est en tous cas une œuvre bien près d'être un chef-d'œuvre.



CIGALE

CIGALE

DIVERTISSEMENT-BALLET EN DEUX ACTES

Scenario de Henri CAIN

Première représentation, le 4 février 1904, à l'Opéra-Comique (Direction Albert Carré)

DISTRIBUTION

La Cigale	Mlles	Chasles.
La Pauvrette		G. Dugué.
Le Petit Ami		Mary.
Cigales		Richomme.
		Luparia.
Mme Fourmi	MM.	Mesmaecker.
Le Garçon de banque		Delahaye.

Chef d'orchestre : Picheran



CIGALE

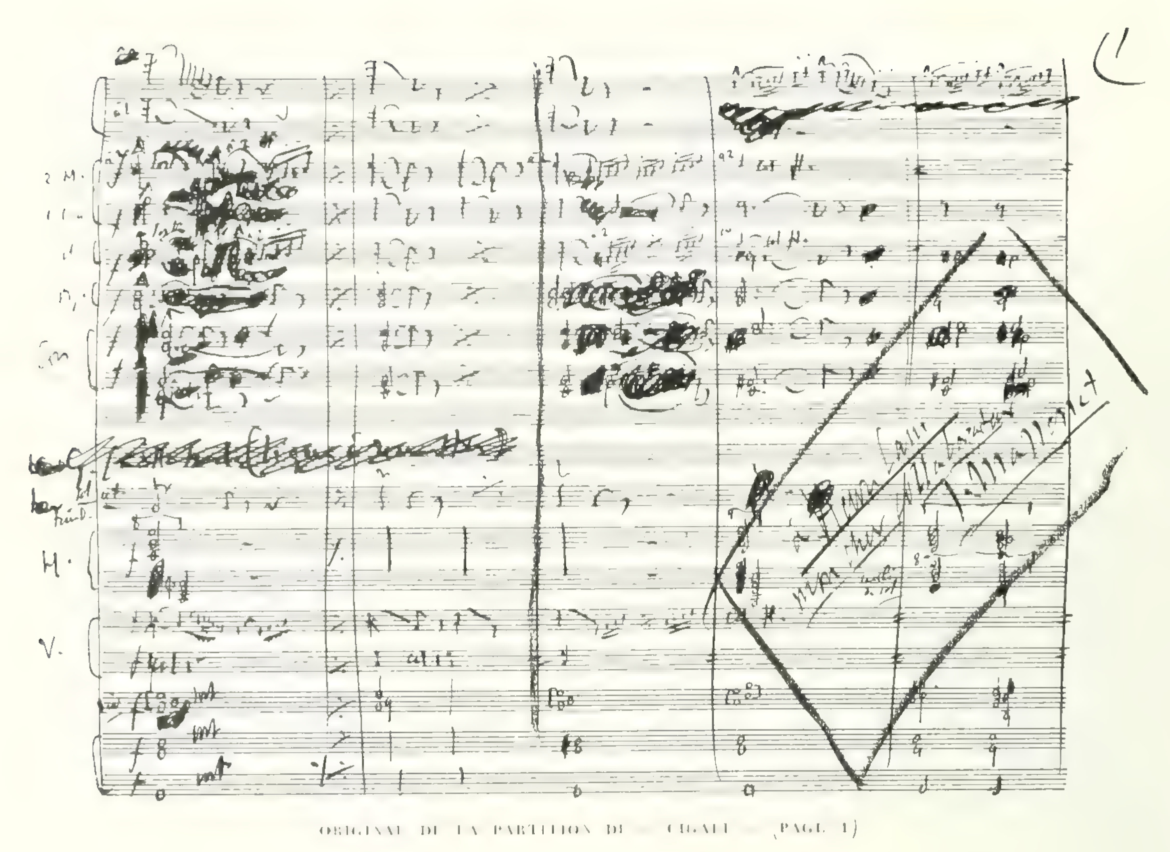
Cette œuvre avait été improvisée par le librettiste et le musicien pour une fête de charité qui n'eut pas lieu. Ils ont eu la généreuse pensée de donner la première de *Cigale* à l'occasion de la représentation annuelle au bénéfice du petit personnel de l'Opéra-Comique.

Henri Cain a modernisé la fable de *la Cigale et la Fourmi*. Il a imaginé le scénario suivant :

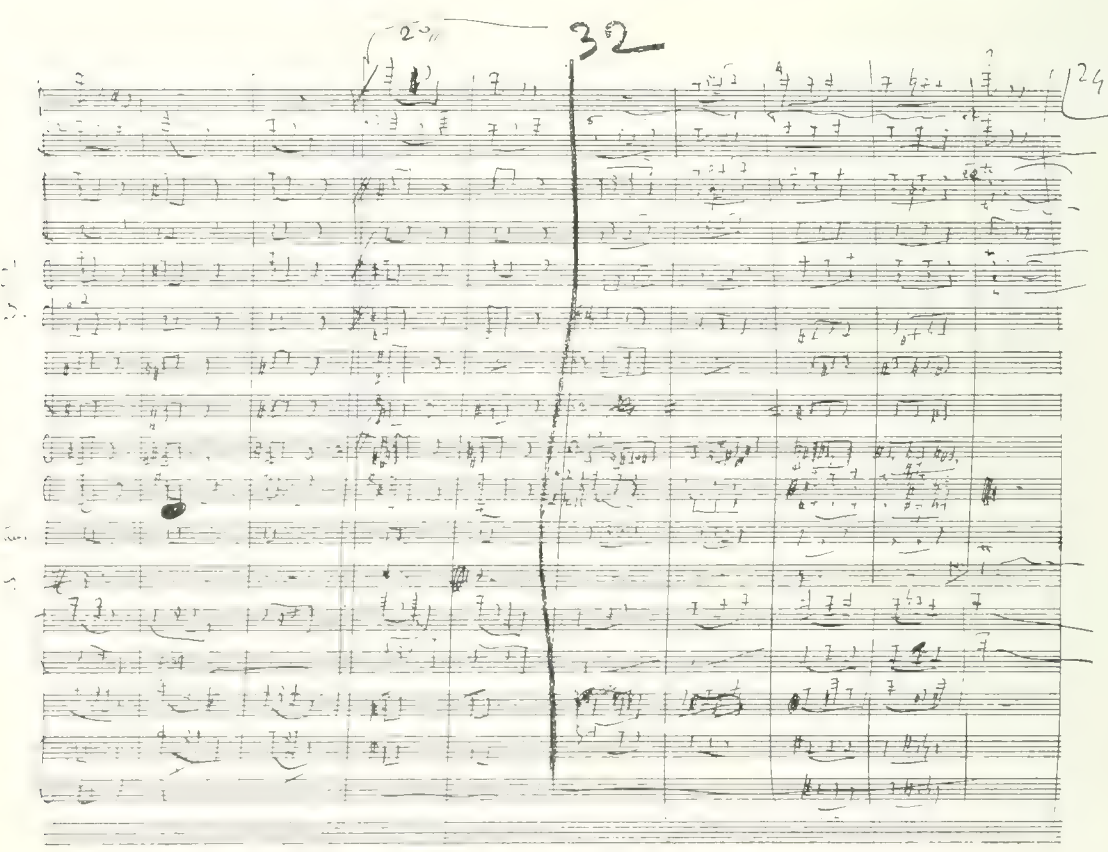
Au premier acte, Cigale vit heureuse au printemps dans son intérieur rustique. Une jeune Pauvrette frappe à sa porte; Cigale lui donne sa mante, son pain, son lait et la console de ses peines de cœur.

Mme Fourmi se rit de cette générosité, Cigale lui donne le gâteau qui cuisait dans le four. Cigale insouciante fait des papillottes avec un « billet » qu'apporte un garçon de banque ; enfin, ayant tout donné, elle se livre elle-même à son Petit Ami.

Nous sommes en hiver, au deuxième acte ; Cigale grelotte sur la grand'-route neigeuse, au clair de lune. Mme Fourmi, chaudement emmitouflée, vient de rentrer de la messe de minuit ; Cigale frappe à sa porte et la supplie, après avoir vainement supplié les éléments; Mme Fourmi refuse tout secours : « Hé bien! danse maintenant », lui dit-elle. Et voici sur la route, deux amoureux qui passent tendrement enlacés : ce sont le Petit Ami et la Pauvrette!



ORIGINAL DE LA PARTITION DE « CIGALE » (PAGE 1)



(CIGALE — MÊME PARTITION, PAGE 24 : DIFFÉRENCE DES ÉCRITURES DE MASSENET)



AFFICHE DE « CIGALE »

Alors Cigale se laisse mourir de froid sur la neige, les anges l'entourent et, dans le lointain, chantent des voix mystérieuses.

La musique de *Cigale* est pimpante, les idées sont séduisantes et spirituelles, l'orchestration est légère. C'est une petite partition délicatement ciselée, un divertissement auquel le compositeur lui-même s'est diverti. Le réveil de Cigale, l'entrée du garçon de recettes, la scène de Cigale et du Petit Ami, l'interlude sur un vieux Noël, la valse-tourbillon des Autans et les amusantes variations sur *Au Clair de la lune*, avec le dénouement ému de la mort de Cigale, sont autant de pages de choix, et du meilleur choix.



CHÉRUBIN

CHÉRUBIN

COMÉDIE CHANTÉE EN TROIS ACTES

Livret de FRANCIS DE CROISSET et HENRI CAIN

Premières représentations : le 14 février 1905 à l'Opéra de Monte-Carlo (Direction Raoul Gunsbourg) ; le 23 mai 1905, à l'Opéra-Comique (Direction Albert Carré).

DISTRIBUTION

À MONTE-CARLO

Chérubin. . .	Mmes	MARY GARDEN.
Nina. . .		MARG. CARRÉ.
L'Ensoleillad		LINA CAVALIERI.
La Comtesse .		DORIA.
La Baronne. .		DESCHAMPS-JÉHIN.
Le Philosophe	MM.	RENAUD.
Le Comte. . .		LEQUIEN.
Le Duc.		NERVAL.
Le Baron. . .		CHALMIN.
Ricardo . . .		PAZ.
L'Hôtelier . .		POUDRIER.
Don Sanche .		GIRERD.

Officiers : MM. ARMAND ET PAILLARD.

Manolas : Mlles DULOMBRE, ROSSIGNOL, JACOBI, D'ALVAR, ROSSIER, CALCAGNI.

Chef d'orchestre : LÉON JÉHIN.

À L'OPÉRA-COMIQUE

Chérubin. . .	Mmes	MARY GARDEN.
Nina. .		MARG. CARRÉ.
L'Ensoleillad. .		VALLANDRI.
La Comtesse . .		GUIONIE.
La Baronne. .		COCYTE.
Le Philosophe .	MM.	FUGÈRE.
Le Comte. . . .		ALLARD.
Le Duc. . . .		CAZENEUVE.
Le Baron. .		CHALMIN.
Ricardo.		DE POUMAYRAC.
L'Hôtelier . .		HUBERDEAU.

Officiers : MM. IMBERT, LEVISON, ELOI, SANSINI, VANLOO ET JULLIEN.

Manolas : Mlles COSTÈS, VILLETROY, UGHETTO, D'OLIGI, MURATET, PLA ET JUTIOT.

Chef d'orchestre : ALEXANDRE LUIGINI.

CHÉRUBIN

Massenet a trouvé, dans le poème de Francis de Croisset et Henri Cain, la trame musicale d'une comédie chantée. Le vers de ses deux collaborateurs sait être lyrique sans être empanaché; il est évocateur d'idées, il appelle la musique en se gardant bien de tout dire, en lui laissant l'agréable tâche de chanter et de compléter la pensée qu'il a indiquée.

Il faut dire, afin de dissiper toute équivoque, que le livret de *Chérubin* n'a aucun rapport avec le *Chérubin* de la Comédie-Française; de la pièce qu'on ne connut que par une répétition générale et qui fut ensuite retirée de l'affiche, il n'a que le titre, sans rien conserver de l'intrigue. À peine deux personnages subsistent : celui de Chérubin, encore le caractère en est-il tout autrement tracé; celui de l'Ensoleillad reste à peu près ce qu'était naguère celui de la Chloé. Enfin, le lieu même de l'action est modifié et cette action n'a plus aucun point commun avec celle de la comédie qui manqua être représentée au Théâtre-Français.

Nous sommes en Espagne. Chérubin n'est plus le petit page timide qui hésite entre la Baronne et la Comtesse; c'est un éphèbe déluré qui sait ce qu'il veut et à qui il en veut. Il a dix-sept ans, est délicieusement effronté, met à mal les cœurs, taquine et lutine les femmes et s'en fait adorer. Il vient d'être nommé officier, et, pour fêter son avancement, peut-être aussi



Photo Nadar

FRANCIS DE CROISSET UN DES AUTEURS DU LIVRET

pour se faire bien voir des paysans aux femmes desquelles il lui plaît de faire la cour, il double les gages de ses gens. Le Comte, le Duc et le Baron sont jaloux de la popularité de Chérubin. Ils sont, en même temps, fort mécontents de ses façons d'agir, car il adresse des vers à la Comtesse. La pupille du Comte, Nina, qui a reçu les mêmes vers, sauve Chérubin en déclarant que ce madrigal lui est destiné et en le récitant au Comte. Au surplus, elle aime en secret Chérubin, ce qui met dans le ravissement le Philosophe, précepteur de Chérubin, un précepteur exquis, un vrai éducateur sentimental (l'espèce en est rare, — le théâtre ne vit, du reste, que d'exceptions.

Mais, il s'agit bien d'aimer Nina! Chérubin a fait venir de Madrid l'étoile de l'Opéra, la danseuse réputée, l'Ensoleillad, et c'est là la femme qui occupe son cœur, au grand désespoir du Philosophe, qui voit s'effondrer ses projets.

Au deuxième acte, tandis que les officiers s'apprêtent à fêter avec leurs amies les



MASSENET ET HENRI CAIN



THÉATRE DE MONTE CARLO

Direction : Raoul GUNSBOURG

REPRÉSENTATIONS D'OPÉRAS

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

S. A. S. LE PRINCE DE MONACO

Mardi 14 Février 1905, à 8 h. 1/2

AU BÉNÉFICE DE LA COLONIE FRANÇAISE

Première Représentation **(CRÉATION)**

CHÉRUBIN

Comédie chantée en 3 actes, poème de MM. Francis DE CROISSET et Henri CAIN

Musique de **M. J. MASSENET**

L'Ensoleillad . . .	Mlle	**Lina Cavalieri**	Chérubin.	Mlle	**Mary Garden**
Nina.	Mmes	**Marguerite Carré**	Le Philosophe	MM.	**Renaud**
La Comtesse . . .		**Doux**	Le Comte		**Lequien**
La Baronne. . . .		**Deschamps-Jehin**	Le Duc.		**Nerval**
Anita. . . .	Mlles	**Delombre**	Le Baron.		**Chalmin**
Panila. (manolas) . . .		**Rossignol**	Le Capitaine Ricardo.		**Paz**
Mercédès. (manolas) . . .		**Jacobi**	L'Aubergiste		**Poudrier**
Paquita. (manolas) . . .		**d'Arvar**	1er officier.		**Armand**
Anuncia. (manolas) . . .		**Rossier**	2e officier		**Paillard**
Pepita. . . .		**Calcagni**	Don Sanche		**Girerd**

La scène se passe en Espagne, à la fin du XVIIIe siècle

Chef d'Orchestre : **M. Léon JEHIN**

Maître de Ballet : M SARACCO

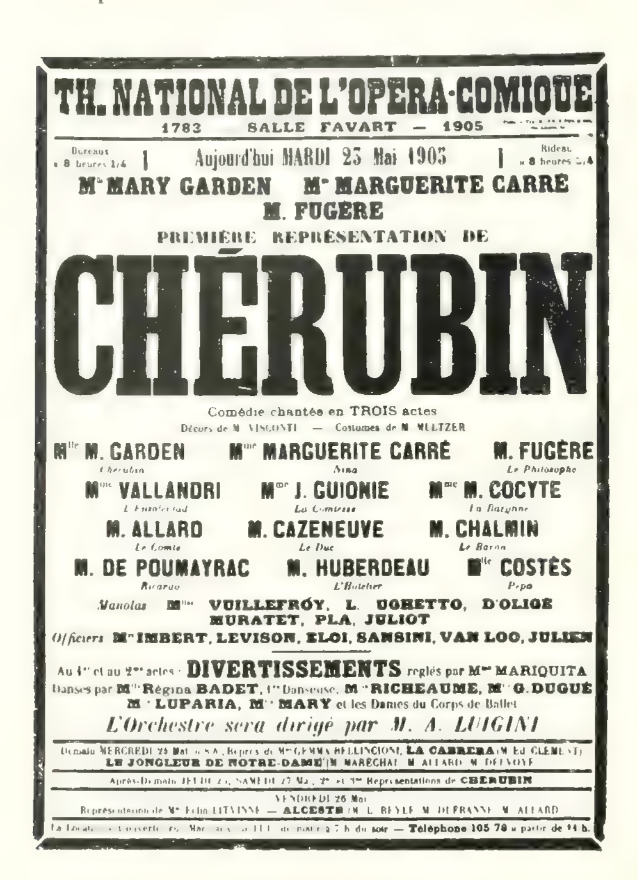
Costumes des Maisons ZAMPERONI, LANDOLFF et PASCAUD

Décors nouveaux de M. VISCONTI. — Chef Machiniste M KRANICH.

Les représentations suivantes de **CHÉRUBIN** auront lieu les **Jeudi 16** et **Samedi 18 Février**, en soirée, et le **Dimanche 19 Février**, en matinée

AFFICHE DE LA PREMIÈRE DE « CHÉRUBIN » A MONTE-CARLO.

galons du nouvel officier. Chérubin pose un baiser par ci, un baiser par là, et s'attire une méchante affaire avec un de ses camarades qui le provoque en duel. Tandis qu'il se bat au son d'une gavotte, jouée par les violons convoqués pour toute autre besogne que pour accompagner le cliquetis des épées, l'Ensoleillad survient, radieuse de beauté. Le duel la trouble, elle s'évanouit presque; mais après que les deux adversaires ont été réconciliés par le Philosophe, elle éprouve quelque goût pour cet adolescent audacieux. En vain, le Philosophe essaye de démontrer à son précoce élève que l'Ensoleillad ne peut être pour lui qu'une aventure dangereuse. Chérubin, demeuré seul, chante sa chanson d'amour sous les fenêtres de la danseuse qui apparaît et, séduite par la grâce aguichante du blanc-bec, se laisse conquérir et roucoule aux étoiles avec lui. Le Comte, le Duc et le Baron dérangent les amoureux et, s'imaginant que Chérubin en veut à la Baronne ou à la Comtesse, mettent flamberge au vent. C'est un tumulte indescriptible qui achève cette scène.



AFFICHE DE LA PREMIÈRE DE « CHÉRUBIN » A PARIS

A l'acte suivant, Chérubin, qui a trois duels sur les bras et qui rêve d'enlever l'Ensoleillad au Roi par qui elle est attendue, fait son testament. Mais arrive l'Ensoleillad qui va continuer son voyage. Chérubin lui confesse son amour; capricieuse, l'Ensoleillad regarde dédaigneusement le pauvre petit qui a été assez naïf pour l'aimer; et elle poursuit son chemin. Voilà Chérubin désolé, c'est son premier chagrin d'amour; le Philosophe console affectueusement ces pauvres et douces illusions qui s'en vont avec tant de



AFFICHE DE « CHÉRUBIN »

tristesse. Mais le chagrin est une bonne école. Car Chérubin, qui a naguère causé tant de peine à Nina, aperçoit la douce créature qui va prendre le voile. Pas du tout ! C'est elle que Chérubin aime ; cette passion est autrement sincère que le caprice d'une Ensoleillad. Chérubin se mariera avec Nina. Mais il conserve les reliques de ses anciennes maîtresses ; Chérubin, au fond, a une âme de don Juan. Et c'est là le dernier mot, mélancolique ou fier peut-être, du Philosophe ; c'est aussi le dernier mot de ce poème délicat, si peu banal, de Francis de Croisset et Henri Cain.



Mlle MARGUERITE CARRÉ RÔLE DE NINA

***

La partition de *Chérubin* apparaît comme ces dessins, dont la maëstria est telle qu'ils réalisent une ressemblance parfaite avec un seul trait. L'artiste retire toutes les contingences, tous les détails accessoires, pour donner une simplicité idéale à son dessin. Alors que les débutants ont une tendance à charger leur pensée d'ornements superflus et de couleurs inutiles, les maîtres cherchent à s'affranchir de tout ce luxe. Quand le métier est à son apogée, il se montre le moins. C'est là une des qualités les plus saillantes, à mon avis du moins, de la musique de *Chérubin*.

Elle se recommande par d'autres caractères que la sobriété des moyens. Cette musique est d'une jeunesse impétueuse ; elle a un feu, un élan qui

témoigneraient d'un tempérament prodigieux si leur auteur ne nous en avait déjà donné des preuves si manifestes. Oui, *Chérubin* a bien dix sept ans, comme il prend soin de nous le dire ; et Massenet a laissé chanter son âme avec la ferveur d'un éphèbe blond qui aime avec ses dix-sept ans. Mais,



CHÉRUBIN (DÉCOR DU I[er] ACTE)

dans cette joie débordante, il y a un ordre, une clarté, qui décèlent le maître en pleine possession de sa pensée, il y a un sens prestigieux de la couleur locale et une étonnante adaptation de la déclamation lyrique et du contour mélodique aux péripéties de l'action ou aux sentiments des divers personnages.

Massenet a fait de *Chérubin* une œuvre mélodique, sans oublier toutefois de donner à chacun de ses héros principaux une allure bien déterminée

au moyen d'une phrase caractéristique. Cette phrase type, je me garderai bien de l'appeler un leitmotiv; il me semble que le leitmotiv n'est qu'un carré d'étoffe, alors que Massenet se donne la peine d'habiller ses personnages des pieds à la tête — et combien ce vêtement est souvent ingénieux!

Toutes ces phrases chantantes se trouvent dans l'introduction du premier acte. Elles apparaissent logiquement enchaînées, puis reviennent bariolées d'ingénieuses fioritures, transposées avec cette variété dont Massenet a le secret.



Photo Nadar.

LE BARYTON RENAUD

Le premier acte, en sa fluidité qui ne se dément pas un seul instant, a l'allure classique et sereine d'une œuvre de Mozart ; mais Massenet sait ressembler à Mozart tout en restant Massenet. On en a un exemple dans les charmantes harmonies du chœur des servantes auxquelles succède l'air d'entrée de Nina, avec ce joli effet d'accompagnement par une seule note de violon, tandis que les modulations de la voix rappellent les plus délicates inspirations de *Manon*. L'air d'entrée de Chérubin sur le motif qui se trouve dans l'ouverture se continue ensuite alangui de façon très expressive.

L'air de Chérubin : « Philosophe, dis-moi », qui semble comme une réponse à l'air de Chérubin de Mozart, puis la réplique du Philosophe se terminant en duo, sont de délicates inspirations. Plus loin, l'air de Nina : « Lorsque vous n'aurez rien à faire », a la simplicité d'un chant populaire.

Le deuxième acte débute par une manola très colorée qui caractérisera plus tard l'Ensoleillad. C'est un air qui a l'allure tout à fait espagnole grâce au passage de la quinte à la quinte par tons diatoniques, procédé dont Bizet s'était servi dans *Carmen*. L'orchestration du début de cet acte est d'un mouvement endiablé. L'entrée de l'Ensoleillad se produit sur des harmonies très soignées. Je citerai l'air du Philosophe : « Dix-sept ans, c'est le cœur

qui s'éveille », qui rappelle un des plus tendres passages de *Werther*. L'air de l'Ensoleillad, qui est d'un brillant achevé, le chœur très curieux à quatre voix qui fait pédale sur une note, enfin le duo très enflammé de Chérubin et de l'Ensoleillad terminant par l'unisson si vibrant : « Eros, dieu d'allé-



CHÉRUBIN — DÉCOR DU 2e ACTE

gresse! » avec le tutti final grandissant, qui est tout à fait bien traité : tels sont les jolis coins de cet acte.

Le troisième acte commence par un prélude mélodique à effet; la première scène est construite sur les motifs de cet entr'acte et présente d'agréables modulations. L'air de Chérubin : « Si je reçois un coup de dague! » est un modèle d'adresse harmonique; le compositeur le fait passer d'une teinte gaie à une teinte mélancolique comme une eau diversement colorée s'irise sous l'influence du ciel ou des arbres qui bordent la rive.

Une des belles pages de cet acte est la phrase de Chérubin : « Ton amitié me reste », avec la réplique du Philosophe qui est inspirée et chantante comme un *lied* de Schumann. Il y a du souffle et de l'émotion dans ce duo. L'andante de Nina : « J'ai dû vous paraître un peu bête? » est d'une mélan-



LES AUTEURS, DIRECTEUR ET UNE INTERPRÈTE DE « CHÉRUBIN » CARICATURÉS PAR SEM

colie soutenue, tout à fait charmante. Le duo final de Nina et de Chérubin a de la chaleur; et la partition se termine sur un rappel très voulu et très trouvé de la sérénade de *Don Juan* qui est comme la morale de la pièce.

Cette partition de *Chérubin* ressemble à un Watteau qui se serait bruni sous le ciel andalou.



ARIANE

ARIANE

OPÉRA EN CINQ ACTES

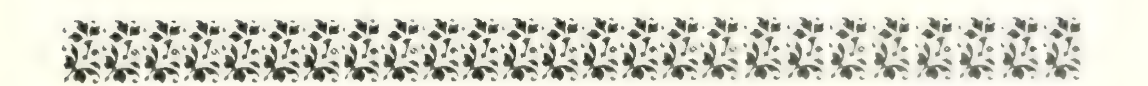
Poème de Catulle MENDÈS

Première représentation, le 31 octobre 1906, à l'Opéra (Direction P. Gailhard).

DISTRIBUTION

Ariane	Mmes	Bréval.
Phèdre.		Grandjean.
Perséphone		Lucy Arbell.
Cypris		Demougeot.
Eunoé.		B. Mendès.
Chromis		Laute.
Thésée.	MM.	Muratore.
Pirithous.		Delmas.
Le Chef de la nef.		Triadou.
Phérèklo		Stamler.

Chef d'orchestre : Paul Vidal.



ARIANE

Le mythe grec d'Ariane abandonnée et malheureuse est un de ceux qui ont le plus tenté les librettistes et les musiciens. La souffrance, la passion si noble, la résignation si touchante de cette grande Abandonnée, inspirèrent plus de quarante opéras.



CATULLE MENDÈS, AUTEUR DU LIVRET D'ARIANE

Mais ce n'est pas seulement la littérature lyrique et la musique qui ont versé des larmes rythmées sur les infortunes imméritées d'Ariane; c'est la peinture (voyez la fameuse fresque d'Herculanum, ou bien le tableau du Titien, à Madrid, ou encore la statue d'Ariane, au Vatican); c'est aussi la gravure; tous les arts graphiques ou plastiques se sont apitoyés sur le sort de la fille de Minos et de Pasiphaé.

Il n'y avait donc rien d'étonnant à ce que Massenet, qui est avant tout le musicien de la femme, à ce que Catulle Mendès, qui est le poète des rimes tendres et élégiaques,

voulussent à leur tour renouer la chaîne interrompue, je ne dirai pas le fil, des œuvres consacrées à célébrer la pauvre victime mythologique de l'Amour. Il y a là un sujet intéressant, très « musicable ». Voltaire, qui était un bon juge, disait de la mise à la scène des aventures d'Ariane : « Une femme qui a tout fait pour Thésée, qui l'a tiré du plus grand péril, qui s'est sacrifiée pour lui, qui se croit aimée, qui mérite de l'être, qui se voit trompée par sa sœur et abandonnée par son amant, est un des plus heureux sujets de l'antiquité. »



AFFICHE DE LA PREMIÈRE D'ARIANE

Je n'oserai pas soutenir que dans les aventures malheureuses d'Ariane il n'y ait pour nous, aujourd'hui, quelque chose d'artificiel et que les plaintes de la pauvre délaissée, malgré leur sincérité, ne soient un peu éloignées de notre humanité plus terre à terre. C'est peut-être notre faute à nous, qui ne voyons là que des Grecs, beaucoup plus qu'au poète et au compositeur, qui l'un et l'autre ont mis tout leur cœur pour faire revivre cette figure « pitoyable », comme on disait jadis, symbole de la femme faible et dupe de son bon cœur.

L'affabulation que Catulle Mendès a donnée à Massenet suit de près la tradition classique. Mais le librettiste ne pouvait pas se borner à faire des vers nouveaux sur un sujet antique ; il l'a embelli d'un épisode qui est une vraie trouvaille de poète, l'acte de l'Enfer et la scène des Roses.

Au surplus, résumons brièvement le poème.

Thésée, à qui Ariane a révélé le secret pour pénétrer dans le Labyrinthe, est victorieux du Minotaure. Il est reconnaissant à Ariane, il l'aime et l'emmènera à Athènes, pour qu'elle règne avec lui. Phèdre,

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA

ARIANE

J. MASSENET

AFFICHE D'ARIANE

la sœur d'Ariane, est jalouse de n'avoir pu arriver au cœur de Thésée.

Au deuxième acte, les deux amants voguent vers Athènes; dans la galère qui les emporte à travers les flots argentés de la mer Ionienne, Phèdre maudit de plus en plus son sort sans amour. Une tempête s'élève, et c'est dans l'île de Naxos qu'aborde le pilote.



Photo Paul Boyer.

Mlle BRÉVAL, RÔLE D'ARIANE

Thésée, malgré les sages avis de son ami Pirithoüs, s'abandonne à l'amour. Mais ce n'est plus à Ariane, c'est à une autre que s'adressent ses hommages. Ariane, qui a demandé à sa sœur d'intercéder pour elle auprès de Thésée, surprend les baisers qu'il donne à celle-ci. Elle tombe inanimée. Phèdre s'enfuit et va implorer la statue d'Adonis; la statue s'écroule sur Phèdre, qui meurt. Ariane invoque Cypris, et la déesse des Amours fera accompagner aux enfers Ariane par les trois Grâces pour fléchir la déesse Perséphone.

Le quatrième acte nous conduit dans le sombre royaume des morts, où trône Perséphone, qui regrette la vie et le séjour de la terre. Ariane demande à la terrible déesse de lui rendre sa sœur Phèdre; et pour la fléchir, elle lui a apporté une gerbe de roses, souvenir de la terre. A cette vision, sous les effluves embaumées de ces gerbes, Perséphone redevient humaine et accorde à Ariane la vie de Phèdre.

Au cinquième acte, nous sommes sur le rivage de Naxos. Thésée hésite

entre le dévouement d'Ariane et l'amour plus ardent de Phèdre, c'est Phèdre qui triomphe. Et Thésée quitte le rivage avec elle, tandis qu'Ariane se laisse aller à sa douleur. Tout à coup de la mer s'élève un chant harmonieux : ce sont les sirènes. Attirée par elles, Ariane s'enfonce dans les flots.

* * *

Le vers de Catulle Mendès appelle la musique, il est fait pour l'harmonieux enlacement de la phrase sonore. Il a dans *Ariane* la grâce dolente de ces petits chagrins « à la Maréchale » qu'évoquent les poésies plaintives de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècle. C'est ainsi que dans les belles strophes : « Ah ! le cruel ! Ah ! la cruelle ! » dites par Ariane au troisième acte, ce refrain revient comme le répons angoissé d'un rituel éploré d'amour. Et cela est d'un alanguissement très doux, très archaïque et très caressant.



Mlle LUCY ARBELL, RÔLE DE PERSÉPHONE

La musique d'*Ariane* est celle que l'on pouvait attendre de l'auteur de *Manon* et de *Werther*. Elle a de la légèreté dans l'amour et la douleur ; elle sait garder je ne sais quoi de joli quand elle pleure ; elle est élégante même quand elle grandit sa voix pour magnifier l'amour ardent de Phèdre ou pour clamer les désespoirs d'Ariane. Elle se complaît dans les larmes, elle s'entend pleurer avec volupté. Et l'auditeur est charmé.

Massenet a non seulement soigné son orchestration, car c'est là où éclate son incomparable maîtrise; il a su donner à chaque personnage du drame son langage musical à part. Fermez les yeux pendant l'audition d'*Ariane*, et vous saurez parfaitement distinguer qui s'exprime, d'Ariane, l'exquise abandonnée, de Phèdre, la dominatrice, de Thésée, le fatal indécis, ou de Pirithoüs, l'ami pondéré. Et de même que chacun des héros a son des-



Photo Manuel.

MASSENET LISANT POUR LA PREMIÈRE FOIS LA PARTITION D'« ARIANE » A SES TROIS INTERPRÈTES

sin orchestral ou mélodique bien spécial, de même la musique suit avec une singulière précision les péripéties de l'action.

J'avoue avoir une préférence marquée pour le troisième acte, qui est le point culminant du drame comme de la partition; la jolie cantilène d'Eunoé; la scène exquise où Ariane, confiante, charge Phèdre de lui ramener Thésée : « Tu lui parleras, n'est-ce pas? » avec son discret accompagnement de cordes et de bois; la complainte d'Ariane, d'une douleur si pénétrante : « Ah! le cruel! Ah! la cruelle! » ainsi, que le joli lamento orchestral

qui précède l'invocation à Cypris; cet acte est d'une venue tout à fait réussie.

Comme s'il ne suffisait pas à Massenet d'être Massenet, il montre, dans le final du troisième acte, qu'il connaît Gluck; et il nous en fait souvenir à nouveau dans le ballet des Enfers, au quatrième acte.

Il faut citer encore : le gracieux arioso d'Ariane, au premier acte, une façon de leitmotiv très « massenétique » qui chante la beauté de Thésée : « La fine grâce de sa force »; la scène des roses au quatrième acte, avec l'air de Perséphone.

Il y a dans cette partition de jolis coins disséminés un peu partout; mais le troisième acte aurait suffi à lui seul pour assurer le succès de l'ouvrage.

THÉRÈSE

THÉRÈSE

DRAME MUSICAL EN DEUX ACTES

De Jules CLARETIE

Première représentation, le 7 février 1907, à l'Opéra de Monte-Carlo (Direction Raoul Gunsbourg).

DISTRIBUTION

Thérèse.	Mme	Lucy Arbell.
Armand de Clerval.	MM.	Clément.
André Thorel		Dufranne.
Morel.		Chalmin.
Un Officier.		Gluck.

Chef d'orchestre : Léon Jehin.



THÉRÈSE

Je ne crois pas qu'il existe un compositeur plus souple et plus divers que Massenet. Il a créé un tel nombre de figures, imaginé un si grand univers de sons et de couleurs, qu'il semble n'avoir plus rien de nouveau à dire, plus de nouvelle chanson à chanter.

Et pourtant chacune des créations que nous devons à son rêve, à son imagination ou à sa vision, nous apparaît avec une étonnante facilité d'évocation. Cette revivification d'une époque est, je crois, l'impression que dégage *Thérèse*.

Thérèse nous décrit l'époque de la Révolution Française. D'un drame intime, d'un drame d'amour placé par Jules Claretie en 1792 et en 1793, Massenet a fait jaillir l'atmosphère d'émeute que nous pouvions nous figurer. Mais ce n'est pas l'émeute seulement que nous avons entendue, c'est l'émeute de ce temps-là, avec ses étranges retours à l'idylle après les minutes sanglantes ; car ce fut là un des caractères distinctifs de cette fin du XVIIIe siècle : on rêvait bergeries en dénonçant son voisin ou en faisant tomber des têtes ; on avait soif de la campagne après s'être abreuvé du sang de ses concitoyens.

Jules Claretie, qui depuis longtemps a étudié la Révolution et l'a transportée sur la scène, a très habilement marqué, dans *Thérèse*, cette particularité. Mais ce n'est pas le seul intérêt de ce petit drame.

Il importait de trouver un poème où Massenet pût faire chatoyer à nouveau ses qualités de grâce et de tendresse passionnée, dans un cadre différent de ceux où il s'était complu jusqu'alors. Jules Claretie a imaginé comme cadre la Révolution, le tumulte de la rue, la foule qui veut des victimes. Il y avait là à fixer un contraste violent avec le caractère si délicieusement féminin de la musique de Massenet. Le poème de *Thérèse* présente habilement ces deux aspects.



Photo Reutlinger.

JULES CLARETIE, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
AUTEUR DU LIVRET

Le premier acte situe l'action dans un paysage automnal, un parc abandonné près de Versailles. Les feuilles qui tombent lentement sont comme des larmes de l'été qui s'est enfui. Le parc et la maison, si délabrés qu'ils soient, sont cependant habités par le girondin André Thorel et sa femme Thérèse.

Thorel a acheté ce domaine aux enchères; c'était le patrimoine du marquis Armand de Clerval. Armand, royaliste, a émigré; ses biens ont été confisqués. Mais il avait un ami d'enfance, André Thorel, qui veillait et qui, ne voulant pas que ce château familial pût tomber en des mains étrangères, l'a acquis, tout prêt à le rendre au proscrit dès que ce dernier pourra rentrer légalement en France.

Or, voici qu'un homme erre dans le parc. C'est Armand; il est venu revivre son enfance et, surtout, sa jeunesse; il aime Thérèse, la femme d'André; il veut, ne fût-ce que quelques instants, évoquer les souvenirs du passé et même en goûter à nouveau la saveur. Thérèse parle faiblement de devoir. Elle est reprise par Armand et trahira son mari. Thorel, confiant, donne asile à Armand. Dans le lointain passent les volontaires qui vont dé-

lendre la patrie en danger. Il ne faut pas qu'on reconnaisse Armand l'émigré. Armand restera chez Thorel.

Au deuxième acte, ce sont les journées de juin 1793. Nous sommes à Paris, chez Thorel et sa femme. De la fenêtre on aperçoit la Seine qui coule blafarde. De loin en loin, on crie des listes de suspects. C'est la Révolution qui gronde, c'est l'émeute qui sourd, nous sommes en pleine Terreur.



THÉRÈSE — DÉCOR DU 1er ACTE

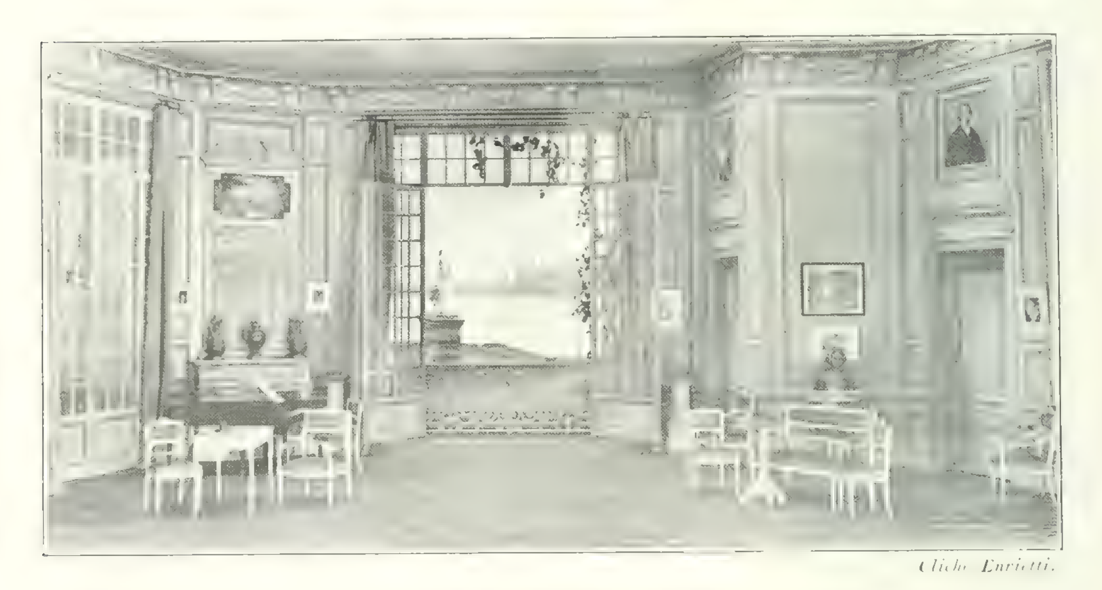
Malgré le danger, André Thorel garde Armand sous son toit. Sur la demande de Thérèse, il lui donne même un sauf-conduit. Or, Armand n'a qu'un rêve : c'est de partir, grâce à ce sauf-conduit, et d'emmener Thérèse. Thérèse est, du reste, très près de céder.

Mais c'est la journée terrible où les Girondins eux-mêmes ont été déclarés suspects par la Convention. « La Révolution, comme Saturne, dévore ses enfants! », a dit Danton. Thorel est allé rejoindre ses amis. Tout à coup, Morel, le portier de la maison, vient, de la part de Thorel,

annoncer à Thérèse qu'il est prisonnier, lui, le représentant girondin. Et voici dans la rue le cortège qui va passer, emmenant André à l'échafaud.

Thérèse n'écoute plus les paroles brûlantes d'Armand ; elle est ressaisie par le devoir. Elle se met à la fenêtre ; elle crie : « Vive le Roi ! » La foule furieuse envahit la demeure et emmène Thérèse. Sur la dernière charrette, elle ira rejoindre son mari ; elle mourra avec lui....

Quant au marquis Armand, qui sait si bien reconnaître l'hospitalité et le périlleux dévouement de son meilleur ami, en lui prenant sa femme, il est parti tranquillement avant que la police n'arrive dans la demeure.



Cliché Enrietti.

THÉRÈSE — DÉCOR DU 2e ACTE

Thérèse, comme on peut s'en rendre compte par cette analyse, est un poème rapide, poignant. Jules Claretie a puissamment indiqué l'atmosphère de colère que fut la Terreur ; l'idylle s'y mêle à la haine civique. Le contraste est saisissant.

* * *

La partition de *Thérèse* vient apporter une pierre de plus au joyau sentimental que Massenet a depuis longtemps serti. Thérèse n'est pas seulement une amoureuse, une sensuelle comme ses autres sœurs en qui Massenet a résumé le langage harmonique de la passion ; c'est une héroïne, elle n'est pas fermée à la notion morale ; il y a lutte en elle, et le devoir finit

1792–1793

THÉRÈSE

Drame musical

JULES CLARETIE J. MASSENET

Copyright by Heugel & Cie 1907

COUVERTURE DE LA PARTITION DE THÉRÈSE

par l'emporter sur la spontanéité de l'amour. C'est là une orientation nouvelle dans l'œuvre de Massenet.

Le compositeur n'a, du reste, pas abdiqué sa personnalité. Quand il fait chanter par Armand la douceur du passé : « Le passé? mais c'est ta jeunesse! », il y a là une phrase dont le dessin rythmique a toute la chaleur fiévreuse et aussi la tendresse poudrerizée de *Manon* : « Dis-moi que je suis belle! » Quelques pages auparavant, dans le dialogue du mari avec Thérèse : « Oui, je t'aime », avec sa mélancolique succession d'accords aux cordes, c'est, esquissée à nouveau, la phrase de la lettre de *Werther*. Je pourrais multiplier ces exemples. J'ai simplement voulu montrer que *Thérèse* est une enfant que son père ne pouvait renier. Il n'y songea du reste pas un instant.

J'ai parlé de la couleur locale de *Thérèse*. C'est avec une étonnante simplicité (mais la simplicité n'est pas toujours ce qu'il y a de plus simple à réaliser), que Massenet nous décrit, dès le prélude, le bruit de la foule déchaînée; ces trois notes persistantes qui battent le rappel, réapparaissent à la scène finale et sont angoissantes.

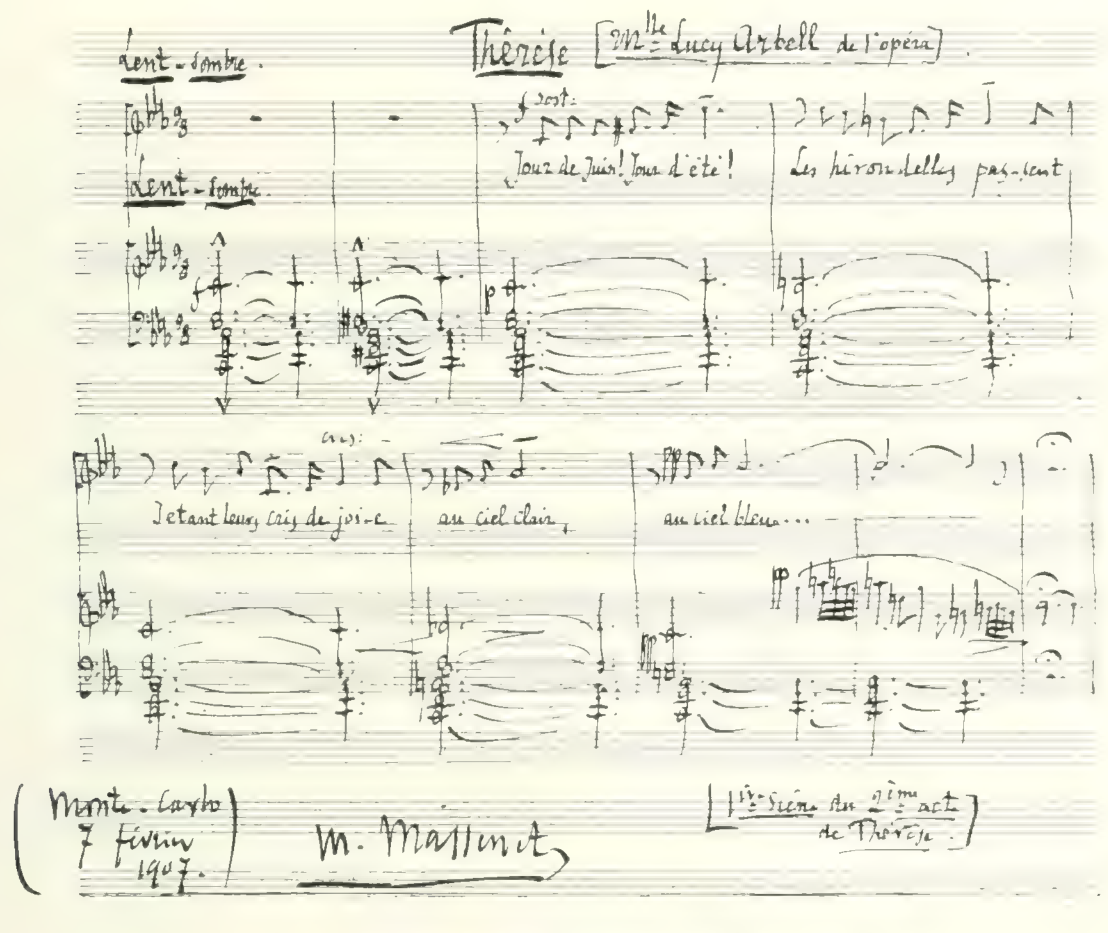
Ce qu'il faut louer, c'est le sentiment mélancolique des scènes initiales de *Thérèse*. Le décor, la musique, l'atmosphère, tout est à l'unisson, tout est triste, non pas solennellement triste, mais d'une intimité grise, charmante. Le lancinant accompagnement de harpes et de célesta, le dialogue d'André et de sa femme devant le bassin où se réfléchissent les traits de Thérèse, est d'un effet tout à fait réussi.

Puis, c'est la scène muette, à l'entrée du Marquis, l'interlude de la chute des feuilles avec sa couleur si automnale. C'est aussi, en sa grâce de pastel éventé, où flotte un parfum insaisissable de jeunesse et d'élégance, l'évocation du passé au moyen de cet impalpable menuet joué au clavecin dans la coulisse. Ce menuet, qui a la sonorité douce d'un rêve, est une vraie trouvaille; c'est un rien si l'on veut; mais c'est si bien en place dans la partition, qu'on se laisse prendre par cette évocation sentimentale si discrète.

Je disais que le menuet est en place dans *Thérèse*. C'est là le grand art de Massenet.

Nul n'a autant le sens de la situation théâtrale, nul ne sait mieux adapter la matière orchestrale aux épisodes dramatiques ou sentimentaux. Là, c'est l'esquisse de la *Marseillaise*, quand André parle de la patrie en

danger ; plus loin, c'est encore l'esquisse de la *Marseillaise*, quand Thérèse la girondine essaie de se débattre contre les assauts du Marquis vendéen. Ailleurs, au deuxième acte, c'est le hautbois qui, après la belle et large invocation de Thérèse : « Jour de juin, jour d'été ! », décrit la saveur



FAC-SIMILÉ DU MANUSCRIT DE « THÉRÈSE » (1re SCÈNE DU 2e ACTE)

agreste du souhait de Thérèse : « Comme on serait heureux aux champs ! »

Cette virtuosité dans l'instrumentation, Massenet la possédait depuis longtemps ; il la prouva une fois de plus dans *Thérèse*. L'orchestre chez ce maître ès-sons est précis, définitif, avec des contours nettement tracés, avec une couleur impeccablement dosée. Personne n'a plus conscience de soi-même que Massenet.



DRAMES SACRÉS ET PROFANES



LES ÉRINNYES

LES ÉRINNYES

INTERMÈDE POUR LA TRAGÉDIE ANTIQUE

De LECONTE DE LISLE

Première exécution, le 6 janvier 1873, à l'Odéon. Chef d'orchestre : Édouard Colonne.
(Direction Félix Duquesnel.)
Reprise au Théâtre lyrique de la Gaîté, le 15 mai 1876. Chef d'orchestre : Jules Danbé.
(Direction Vizentini.)



LES ÉRINNYES

Sous la forme à tous les égards très réduite qu'elle affecta tout d'abord, en 1873, la musique de scène écrite par Massenet pour le chef-d'œuvre dramatique de Leconte de Lisle était la première œuvre où le jeune compositeur ait abordé le genre sévère. Elle ne comprenait alors que les pages instrumentales de la partition actuelle. C'est même sous cette forme qu'elle fut exécutée au concert Pasdeloup d'abord, le 16 février 1873, six semaines après son apparition à l'Odéon. Pasdeloup avait ajouté à cette suite orchestrale la Danse des Saturnales, qu'on ne jouait pas à l'Odéon. Ce n'est que trois ans plus tard que le public parisien put connaître la partition de Massenet dans son entier, avec des chœurs et un orchestre complet; car le compositeur n'avait instrumenté tout d'abord *les Érinnyes* que pour le quatuor, trois trombones, les timbales et un tam-tam.

Félix Duquesnel, qui était directeur de l'Odéon en 1872, avait reçu la pièce de Leconte de Lisle. Il considéra que c'était une tragédie d'un romantisme spécial qui avait besoin du secours de la musique. Mais, il n'était guère disposé à confier la partition des *Érinnyes* à un de ces nombreux musiciens célèbres, au talent en grisaille, dont la notoriété arrive à donner l'illusion à leurs contemporains.

Il chercha un jeune, et, pour le trouver, il s'adressa à Hartmann qui

était non seulement un éditeur, mais un musicien professionnel. Hartmann lui désigna Massenet, à cause de la nature souple de ce dernier.

Massenet, qui venait d'avoir son *Don César de Bazan* représenté à l'Opéra-Comique et qui avait obtenu ainsi un succès d'estime, tout en ayant écrit quelques pages de premier ordre, fut appelé à l'Odéon par Félix Duquesnel.

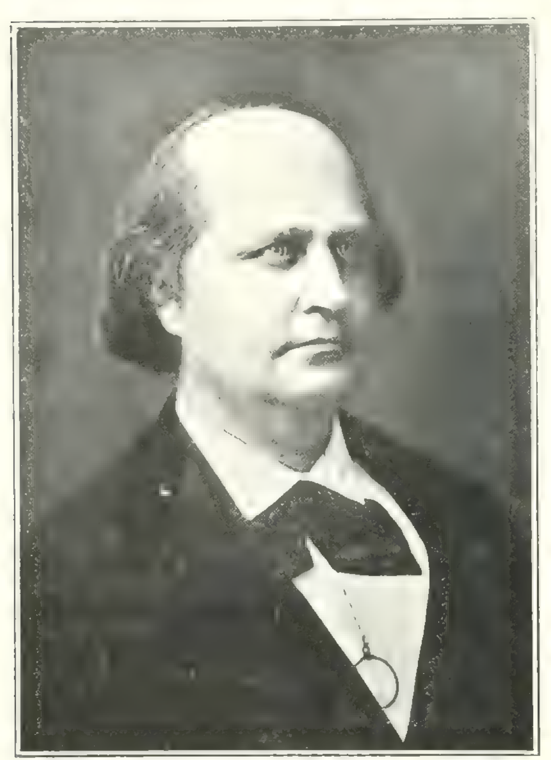


Photo Nadar.

LE POÈTE LECONTE DE LISLE

Le jeune compositeur se présenta tout tremblant devant le directeur; et au bout de cinq minutes, tous deux étaient les meilleurs amis du monde.

Après la lecture, Massenet chantonnait, ruminait déjà sa partition; et quinze jours après, il l'apportait achevée au théâtre de l'Odéon, où, dans le cabinet directorial, sur le piano boiteux et fêlé qui occupe encore la même place que jadis, il en donnait audition.

Leconte de Lisle arpentait fiévreusement le bureau en disant :

« Croyez-vous que cette musique soit bien utile à mon drame, et qu'elle ne va pas empêcher d'entendre les vers? »

Leconte de Lisle ajouta même que cette musique était insupportable. Il y eut une altercation assez vive entre le poète et le directeur qui soutenait que la musique était un chef-d'œuvre et qu'elle déterminerait le succès de la pièce.

Leconte de Lisle ne se calmant pas, Duquesnel le menaça de faire ajouter un ballet.

Il s'agissait, après cette... entente, de confier l'œuvre musicale à un chef d'orchestre. Vaucorbeil, commissaire du gouvernement, recommanda à Duquesnel un jeune musicien; il s'appelait Édouard Colonne, c'était un gros garçon joufflu, blond et très gentil; il fut chargé de recruter

un petit orchestre composé d'excellents artistes, et il faut croire qu'il y réussit, puisque le premier violon fut Ysaye, le virtuose aujourd'hui si célèbre.

Les Erinnyes, poésie et musique, furent un gros succès, le soir de la première, auprès des dilettanti. Quant au public, il ne comprit pas la grandiose beauté dont resplendissait cette tragédie musicale. A la seconde représentation, l'Odéon fit une recette de six cents francs, à la troisième une de trois cents francs, et la pièce se traîna ainsi péniblement pendant vingt représentations.

Il fallut que la musique de Massenet fût popularisée par les concerts Pasdeloup, pour que *les Erinnyes*, reprises en 1876 à la Gaîté, et surtout à l'Odéon en 1889 sous la direction Porel, avec l'orchestre Lamoureux, obtinssent le succès que méritait cette farouche épopée.



L'affabulation du drame de Leconte de Lisle peut se résumer en quelques lignes.

Tout le monde connaît, dans la mythologie grecque, les aventures terribles de la famille des Atrides. Après Eschyle, Sophocle et Euripide, pour ne citer que les grands tragiques grecs, Leconte de Lisle les a remises à la scène.

Au premier acte, Clytemnestra égorge son mari revenant de Troie, pour venger le meurtre d'Iphigénie et aussi pour pouvoir se livrer sans encombre à son amant. Au deuxième acte, Oreste égorge sa mère pour venger le meurtre de son père. Les Euménides le poursuivent et l'obsèdent; l'expiation est terrible.

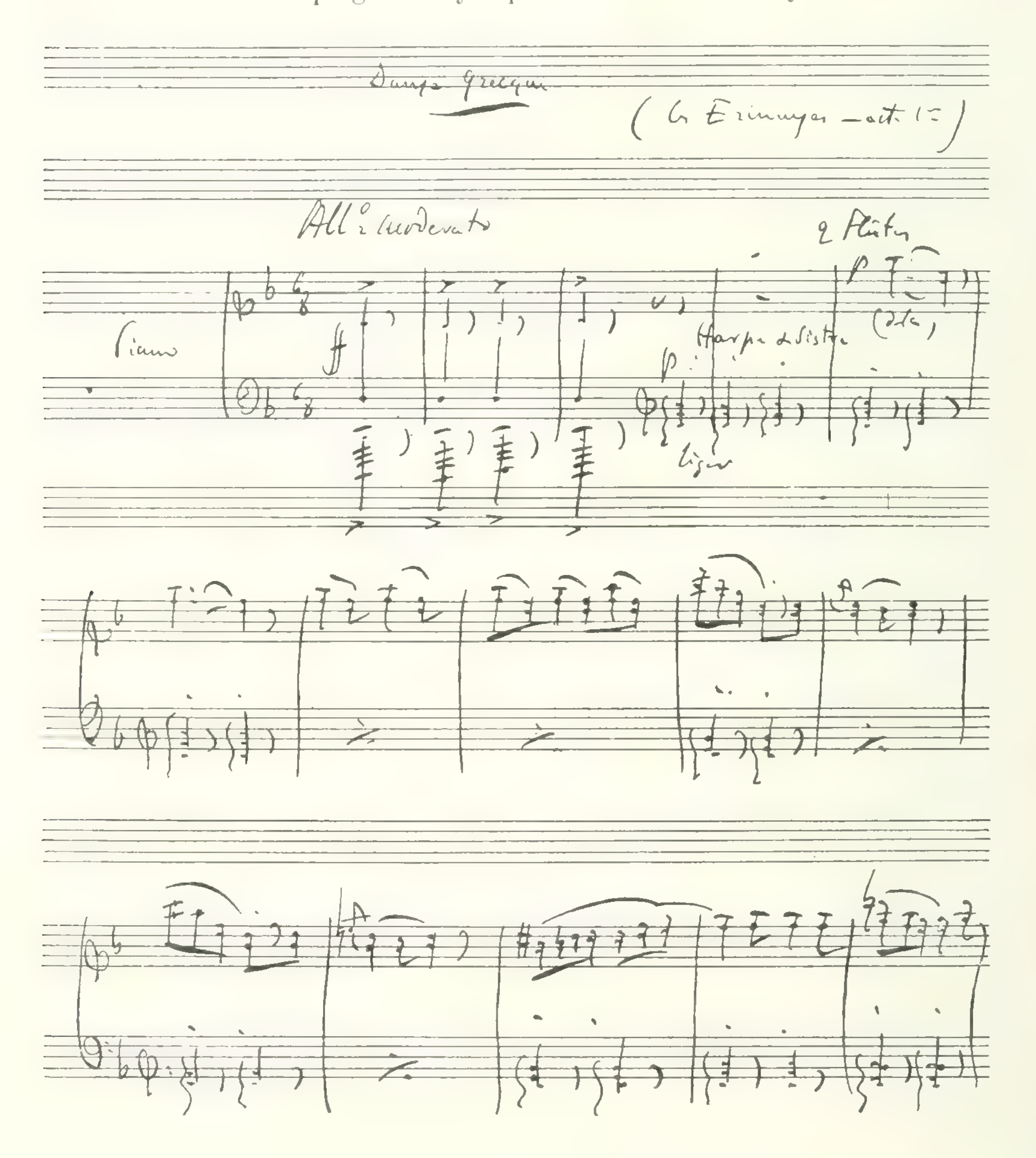
Le prélude commence par un mouvement de marche solennel et empreint de tristesse, dont le motif est d'une originalité sobre. Ensuite, vient un mouvement rapide dont le thème sifflant, emporté, sera utilisé dans les scènes du drame où apparaîtront les Erinnyes.

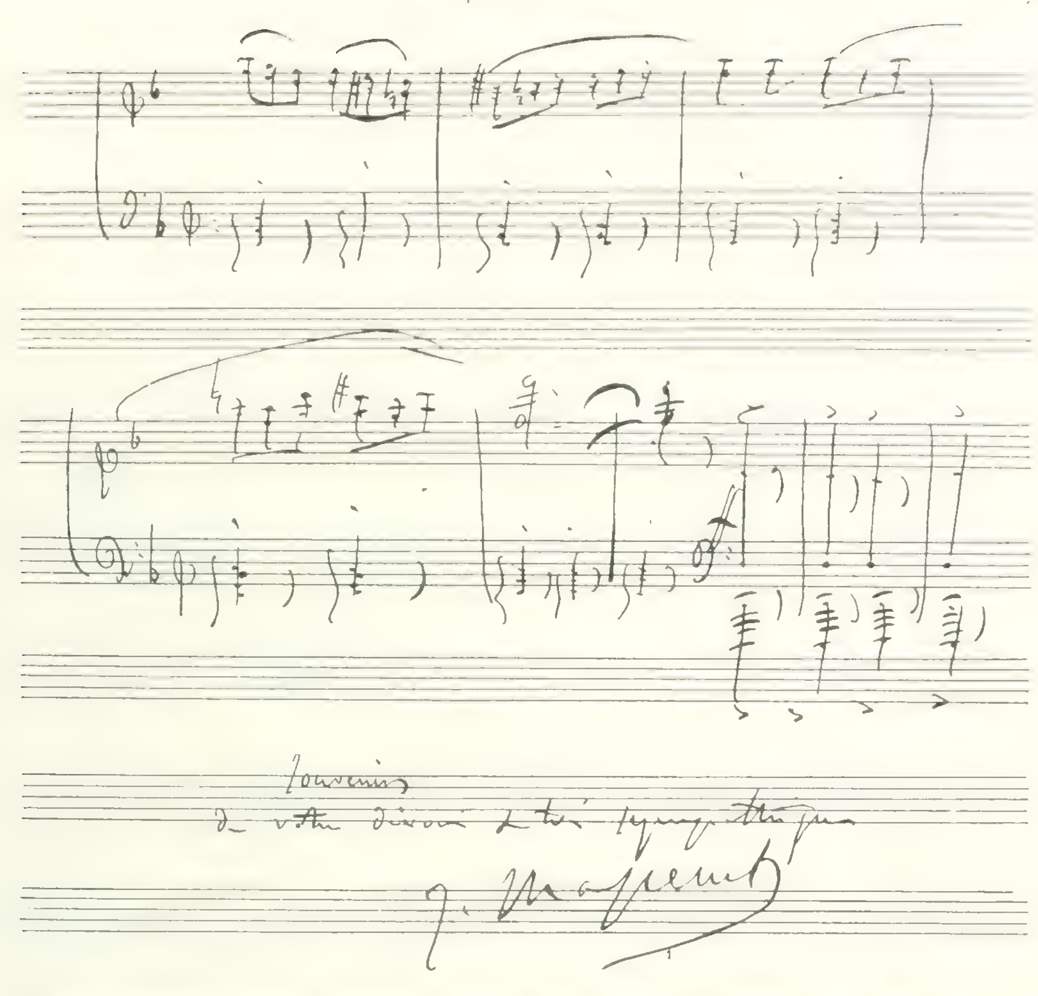
Puis vient une autre page instrumentale, un mélodrame aux sonorités mystérieuses pour accompagner les évolutions des Erinnyes.

Le troisième numéro de la partition est un chœur de vieillards suppliants, page noblement émue, d'un souffle tout classique, qui est suivie d'un autre chœur joyeux, destiné à célébrer le retour des vainqueurs. Ce chœur, comme l'autre, est superbe d'élan autant que de facture.

Les danses viennent ensuite, et forment une sorte de triptyque musical : d'abord une danse grecque où les motifs très caractéristiques se développent avec une harmonieuse eurythmie ; puis une expressive et douloureuse scène pantomimique : la Troyenne regrettant sa patrie perdue ; enfin une danse tour à tour emportée et gracieuse, après quoi revient le chœur de glorification.

Un nouveau mélodrame vient accompagner la tragique déclamation de Kassandra. Un motif poignant s'y répète au-dessus d'un rythme haletant,





MANUSCRIT TRANSCRIT PAR MASSENET EN TÊTE D'UNE PARTITION IMPRIMÉE DES « ÉRINNYES »

obstiné. Quelques mesures de musique, encore, viennent souligner le dialogue de Talthybios et d'Eurybathes. L'acte s'achève sur une dernière phrase chorale des vieillards argiens.

Le deuxième acte débute par une introduction de caractère passionné et profond. Puis vient une scène religieuse avec chœurs, dont les lignes d'une grandeur sobre évoquent le souvenir de Gluck, quoique l'ensemble reste d'une grande originalité sous son aspect classique. Un nouvel épisode instrumental se déroule ensuite, pendant qu'Elektra accomplit les libations. C'est une longue et lyrique phrase du violoncelle solo, doucement accompagnée en sourdine par les cordes, et soulignée par le pizzicato des contrebasses.

Charles Malherbe, l'archiviste si érudit de la bibliothèque de l'Opéra, qu'il faut toujours consulter quand on a besoin de documents précis et intéressants sur la musique, raconte, dans les notices remarquables qu'il a rédigées au jour le jour pour les programmes des concerts Colonne, l'histoire de cette élégie : « Cette mélodie, que le succès a popularisée, avait été conçue d'abord pour piano seul; dédiée sous cette forme à Mlles Elvire Rémaury et Edwige Bertrand, elle est la cinquième d'un recueil de dix pièces de genre publié chez Girod avec le titre général *Etude du style et du rythme, op.* 10. C'était en réalité l'op. 1, autrement dit la première œuvre originale éditée de l'auteur, bien jeune alors, puisque, lorsqu'il la composa, il appartenait encore au Conservatoire comme élève[1] ».

Un chœur souterrain sans accompagnement résonne au moment où Orestès promet de venger son père, et produit une impression tragique. Il s'arrête lorsqu'apparait Klytemnestra. Durant le mélodrame qui suit, le thème qui accompagnait les libations d'Elektra revient un instant. Quelques mesures tragiques accompagnent l'annonce du meurtre.

Un chœur au rythme rapide et saccadé commente la catastrophe qui punit le coupable.

La dernière scène est un tableau bref mais horrible de l'apparition des Euménides. Il commence par une déformation du thème des libations d'Elektra. Puis viennent les sifflantes gammes déjà entendues dans le prélude de l'œuvre. Les accents syncopés de l'orchestre soulignent la fuite éperdue d'Oreste poursuivi par les déesses de la vengeance.

Le succès de la musique de Massenet fut aussi grand que celui du drame de Leconte de Lisle.

1. Notice du programme du concert Colonne du 17 octobre 1897.



MARIE-MAGDELEINE

MARIE-MAGDELEINE

DRAME SACRÉ
EN TROIS ACTES ET QUATRE TABLEAUX

de Louis GALLET

Première exécution, le 11 avril 1873, à l'Odéon (Direction Félix Duquesnel).

DISTRIBUTION

Méryem de Magdala.	Mme Pauline Viardot.
Marthe	Mlle Vidal.
Jésus	MM. Bosquin.
Judas	Petit.

Chef d'orchestre : Ed. Colonne.

Première représentation sous forme de drame lyrique, avec décors et costumes, le 12 avril 1906, à l'Opéra-Comique (Direction Albert Carré).

DISTRIBUTION

Méryem de Magdala.	Mme Aïno Ackté.
Marthe.	Mlle Marie de l'Isle.
Jésus.	MM. Salignac.
Judas	Dufranne.

Chef d'orchestre : Alexandre Luigini.

MARIE-MAGDELEINE

Marie-Magdeleine est une partition biblique, ou plutôt évangélique. Ce fut là sa première forme. Mais Massenet, à juste titre, ne pouvait se contenter d'avoir écrit une musique uniquement pour la semaine sainte. Il a transformé son oratorio en un vrai drame lyrique dont l'action divine est profondément humaine, dont les personnages sacrés vivent et vibrent.

Car Massenet, il ne faut jamais l'oublier, tout en étant un de nos meilleurs musiciens, est et reste homme de théâtre. Il ne nous présente pas un tableau de primitifs dont les personnages auréolés semblent figés en des attitudes de conventionnelle sérénité ; il adapte son sentiment musical à une action dont l'intérêt est constant, et qui, tout en respectant l'histoire ou les mythes sacrés de la légende religieuse, demeure d'une modernité très raffinée, d'une réalité très positive.

Voyons d'abord l'histoire véritable de Marie la Magdaléenne.

Marie de Magdala emprunta son nom à une bourgade des bords du lac de Génésareth ; elle avait vécu, paraît-il, en échangeant sa beauté contre des présents ; mais les miracles du Christ et la morale qu'il prêchait avaient converti la jolie pécheresse et l'avaient fait rentrer dans le droit chemin. Elle devint une des disciples les plus dévouées du Christ, et apporta dans cette carrière de repentir la même ferveur qu'elle avait manifestée en une

existence auparavant troublée. Elle assista à la Passion et à l'ensevelissement de Jésus; elle fut fidèle au Christ jusque dans la mort. Elle revint le lendemain apporter de la myrrhe, de l'encens et du cinname dans le sépulcre; et elle ne trouva plus le corps du Christ. Elle alla prévenir les apôtres Pierre et Jean, et Jésus lui apparut pour lui révéler qu'il était



Photo Henri Manuel.

MASSENET ET ALBERT CARRÉ EXAMINENT LES DÉCORS DE « MARIE-MAGDELEINE »

ressuscité. Marie de Magdala propagea le miracle qui venait de lui être révélé et contribua à établir la croyance à la résurrection.

De cette tradition historique voici le livret qui a été extrait par Louis Gallet :

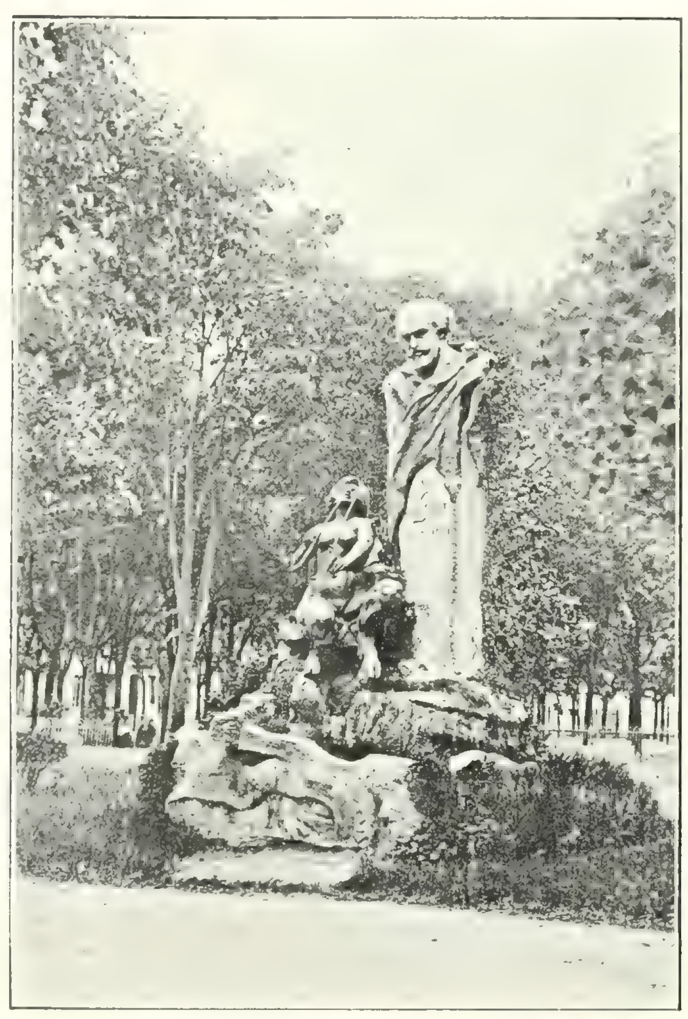
Au premier acte, nous sommes dans une oasis plantée de quelques bouquets d'arbres, aux abords de la ville de Magdala, qui se profile dans le lointain. Les jardins sont superbes; au milieu des palmiers, un puits. C'est là que des femmes viennent renouveler leur provision d'eau fraîche. Des



AFFICHE DE « MARIE-MAGDELEINE ».

scribes, des Pharisiens, vont et viennent, causent et devisent entre eux. Les femmes parlent de la beauté du Nazaréen, les hommes parlent et discutent de Jésus qu'ils traitent d'imposteur.

Mais voici Méryem la Magdaléenne, la belle courtisane que les jeunes gens recherchent et invitent au plaisir, et dont chacun espère obtenir aujourd'hui les faveurs. Méryem, autrefois si frivole, passe indifférente au milieu des hommages. Elle a dit adieu aux plaisirs de ce monde, elle a été touchée par la grâce.



Injalbert, sculpteur

LOUIS GALLET (AUTEUR DU LIVRET)
MONUMENT ÉRIGÉ A VALENCE-SUR-RHÔNE

Elle attend Jésus qui doit venir à Magdala. Les femmes sourient de la conversion de Méryem et raillent les bonnes résolutions de la courtisane. Judas lui dit que seul l'amour compte sur cette terre; elle n'a qu'à rester femme, qu'à aimer, et elle dominera l'univers. Méryem reste sourde à ces provocations; la foule la poursuit de ses brocards et de ses moqueries. Alors apparaît Jésus; il désigne Méryem et reproche à la populace d'insulter la pécheresse repentante. Judas hypocritement se prosterne devant Jésus et bénit le nom du Seigneur. Méryem s'est agenouillée; Jésus la relève devant la foule stupéfaite et lui dit de rentrer; il lui annonce qu'il ira la voir chez elle.

C'est dans la maison de Méryem que se passe le second acte. Des servantes ornent la demeure de la Magdaléenne, en vue de la visite annoncée du Christ. Judas entre et, d'un air doucereux et insinuant, feint d'abord de ne pas croire à la venue de Jésus dans la maison de la pécheresse repentie, et essaie d'appeler l'attention de Marthe, la sœur de Méryem, sur les commentaires malveillants des Pharisiens, sur l'interprétation fâcheuse que l'on donnera à cette entrevue. Marthe reproche à Judas d'outrager la pureté de Jésus : « Ta parole est celle d'un traître », lui dit-elle, et elle le chasse.

Méryem entre; elle exprime à sa sœur son bonheur d'avoir été sauvée par les douces paroles de Jésus ; elle attend le divin Maître, qui apparaît bientôt, salué par les hymnes de joie des deux sœurs; toutes deux se prosternent devant lui, il les relève. Marthe sort pour aller préparer le festin. Jésus reste seul avec Méryem; il la console, il lui parle des joies célestes qui attendent le pécheur repentant et des récompenses qui sont réservées à ceux qui pratiquent la vertu.



Mme PAULINE VIARDOT,
LA GRANDE CANTATRICE QUI A CRÉÉ
MÉRYEM DE MAGDALA

Judas interrompt cette édifiante conversation; il montre Jésus aux disciples qui l'accompagnent et lui reproche de prêter, par sa présence chez la Magdaléenne, des armes à ceux qui le calomnient. Tandis que Méryem se retire, Jésus prononce la phrase vaticinaire : « L'un d'entre vous me trahira ». Les disciples se prosternent. Des serviteurs ont apporté une table abondamment pourvue ; les assistants célèbrent la gloire de Dieu. C'est la Cène. Sur la fin de cette prière le rideau tombe lentement.

Le troisième acte se passe au Golgotha. Le ciel est de sang, le paysage est dénudé. Au sommet d'une colline se dressent trois croix ; Jésus agonise. La foule, les Pharisiens, les scribes, au pied du gibet, le raillent et l'outragent, tandis qu'il demande à Dieu de leur pardonner.

Méryem s'avance en longs habits de deuil, ses beaux cheveux dénoués. On veut l'éloigner; elle supplie les soldats de la laisser approcher ; elle implore Jésus qui, du haut de la croix, la bénit et la console. Tout à coup le Nazaréen pousse un grand cri, la terre s'enveloppe de ténèbres, la foudre gronde, l'Univers a tremblé. Le Christ est mort.

L'acte suivant nous présente le jardin de Joseph d'Arimathie, au lever du jour. Les Saintes Femmes viennent apporter de l'encens et trouvent Méryem en larmes, qui a passé la nuit auprès du tombeau. Elle est forte de la promesse du Christ, elle attend l'heure où il reviendra après sa mort ; elle l'appelle, elle l'implore.



Photo Vaudeau

BOSQUIN QUI CRÉA LE RÔLE DE JÉSUS À L'ODÉON

Une radieuse clarté éblouit la Magdaléenne. Jésus apparaît nimbé de lumière et lui dit : « Va enseigner au monde la loi du Christ victorieux ». Méryem s'écrie en un élan de foi : « Christ est vivant, Christ est ressuscité ! » La divine vision pâlit et s'efface ; des voix d'anges s'unissent aux voix des croyants et chantent la rédemption qui s'est accomplie : *Gloria in excelsis Deo.*

* * *

Ce sujet, qui évoque la légende religieuse en un égal mélange de foi et de voluptueux lyrisme, devait tenter Massenet ; cette piété, qui couronne une carrière tout d'abord vouée à la passion charnelle, devait, par sa teinte poétique et séduisante, où miroitent à la fois le sacré et le profane, inspirer le musicien de la femme.

Massenet avait écrit la partition de *Marie-Magdeleine* lorsqu'il était pensionnaire de la Villa Médicis. Il a enveloppé ce poème de toute son inspiration juvénile, il l'a drapé du manteau le plus orchestralement coloré. Il a écrit une partition très vibrante, sans oublier toutefois qu'il fallait laisser aux scènes du drame leur côté mystique.

Massenet était loin, à ce moment, de voir s'ouvrir devant lui les portes des directeurs et des chefs d'orchestre. Il lui fallut l'aide très

efficace de Félix Duquesnel, l'avisé directeur de l'Odéon, pour obtenir de Pasdeloup une audition de la partition de *Marie-Magdeleine*.

Félix Duquesnel a raconté[1] le triste accueil réservé au jeune musicien qui s'était fait chaperonner et pour ainsi dire traîner par son éditeur Hartmann, au n° 18 du boulevard Bonne-Nouvelle, où demeurait le redoutable Pasdeloup.



SALIGNAC, RÔLE DE JÉSUS DANS LA MISE A LA SCÈNE DE « MARIE-MAGDELEINE » A L'OPÉRA-COMIQUE

La scène se passe le 13 mars 1872, par un de ces temps gris et pluvieux qui ne sont pas précisément faits pour réconforter les timides :

« Vous tenez à me faire entendre votre machine? fit Pasdeloup indifférent et résigné.

— Oui, monsieur.

— Ça sera bien long, hein?

— Le moins long possible..., répliqua Massenet suppliant.

— Comment est-ce que ça s'appelle?

— *Marie-Magdeleine*.

— Ah!... Voilà le piano, allez-y. »

Massenet déplia sa partition, s'assit au piano, préluda, rejeta ses cheveux en arrière, et attaqua cette admirable ouverture de *Marie-Magdeleine*, un chef-d'œuvre.

Pasdeloup, l'inventeur des concerts populaires qui portèrent son nom, était, vous en souvient-il, un petit homme épais, court, large d'épaules, au dos bombé, bedonnant sans retenue, avec une face un peu congestionnée d'hercule blond, plantée sur un cou trop court. Il avait la bouche cachée dans une grande barbe d'un jaune fauve striée de fils blancs, et l'on n'entendait guère sa parole. Il mangeait avidement la moitié des

1. *Le Gaulois*, n° du 14 mars 1900.

mots, tandis que l'autre moitié se perdait dans la brousse. Des cheveux hérissés complétaient ce visage falot qu'éclairaient deux yeux d'un bleu fauve bordés d'anchois.

Il s'accota dans un fauteuil, levant les yeux au ciel, écoutant d'un air distrait, humant l'air, avec quelques soupirs de symphonie asthmatique.

*
* *

Il y avait, dans la cheminée, une de ces bûches de chêne qui résistent à toutes les attaques de la flamme, aimant mieux fumer que brûler. Elle fuma si bien, en effet, qu'un nuage aéré envahit le salon saturé bientôt d'oxyde de carbone.

Pasdeloup se leva, courut à la fenêtre, qu'il ouvrit brutalement. L'air pénétra, fit tourbillonner la fumée et répandit dans le salon un froid glacial.

Le pauvre Massenet, qui sentait sa voix se prendre, voulut interrompre.

« Continuez, continuez, je vous entends! », fit Pasdeloup, les yeux fixés sur la pendule.

La fumée ayant été faire son tour de boulevard, il se leva et courut fermer la fenêtre.

La bûche ne se tint pas pour battue et se reprit à fumer de plus belle.

Il rebondit à la fenêtre et la rouvrit.

Le manège de l'ouverture et de la fermeture dura ainsi deux heures d'horloge, temps nécessaire pour l'audition. L'auditeur n'avait d'ailleurs pas soufflé mot. Il n'avait eu pas un cri, pas un geste, pas une parole d'encouragement, il n'y eut pas même une expression fugitive sur sa face pileuse.

Massenet était pâle, les yeux rougis de fatigue, les tempes ruisselantes de sueur au moment où, après les émotions du Golgotha, il frappa la dernière note.

« Alors, c'est fini? dit Pasdeloup indifférent.

« C'est fini! », répondit Massenet accablé, désespéré, et réunissant péniblement les feuillets épars de sa partition.

Il se leva donc, salua, et, sa serviette remise sous son bras, il se disposa à partir. Arrivé sur le pas de la porte, il revint, dolent, humilié, et, prenant son courage à deux mains :

— Eh bien! vous connaissez ma partition, dit-il d'une voix étranglée, me jouerez-vous le vendredi saint?

— « Vous jouer... jamais de la vie! » répondit Pasdeloup dont la voix stridente siffla à travers les broussailles de sa barbe. « Vous jouer... mais, mon cher, il y a un endroit où vous faites dire en parlant du Christ... « J'entends ses pas... » ... les pas du Christ!!! »

Et il le poussa doucement dehors, grommelant entre ses dents : « J'entends ses pas... ». « J'entends ses pas!... »

C'est tout ce qu'il avait retenu de la partition.

*
* *

Massenet, le sang à la tête, énervé, désespéré, fit quelques pas et tomba, accablé, sur un des bancs du boulevard, la serviette bourrée de papiers roulant à ses pieds dans la boue, car la pluie tombait fine et drue.

« C'est fini! disait-il, c'est bien fini. Je croyais avoir fait quelque chose, et ce

que j'ai fait n'est rien! j'ai mis quatre ans à écrire une partition informe — sans valeur... puisqu'on la repousse. »

Et se prenant le visage entre ses mains, il pleura à chaudes larmes.

« Venez-vous dîner? lui dit Hartmann très ému lui-même, il est neuf heures passées. »

Massenet ne dîna pas ce jour-là; il avait, comme disent les bonnes gens, la barre sur l'estomac. Il rentra dans sa chambre, s'enferma et pleura toute la nuit.

L'année suivante, au mois de mars 1873, *Marie-Magdeleine* fut jouée à l'Odéon, le vendredi saint, presque jour pour jour un an après l'audition épique du boulevard Bonne-Nouvelle. — Et avec quel succès! — L'orchestre était conduit par un gros garçon, à la barbe blonde, à la figure aimable et souriante, un inconnu qui faisait ses débuts comme chef d'orchestre et s'appelait Edouard Colonne.

Massenet, est-il utile de le dire, est mieux accueilli maintenant, quand il demande audience à un directeur.

* * *

Mais revenons à la partition et voyons par le menu la musique de *Marie-Magdeleine*, cet oratorio dont les qualités scéniques ont assuré le succès au théâtre et dont la critique elle-même a reconnu l'étonnante solidité lors de la reprise à l'Opéra-Comique en 1906, c'est-à-dire trente-trois ans après l'apparition première de l'œuvre. Combien de partitions peuvent résister à ces épreuves après une évolution de plus de trente ans!

Au premier acte, le chœur des Magdaléennes : « Le soleil effleure la plaine », d'une belle simplicité et d'une exquise fraîcheur; l'air de Méryem : « O mes sœurs, je veux fuir loin des bruits de la terre », qui a de l'expression; l'air de Judas : « Ecoute, Méryem », qui laisse deviner dans la symphonie orchestrale la traîtrise du personnage; la phrase de Jésus : « Vous qui flétrissez les erreurs des autres »; et le final : « Va, sois illuminée », tout à fait bien traité et se terminant en un mouvement de beau lyrisme : tout cela mérite d'être retenu pour sa tenue mélodique et pour le coloris instrumental dont Massenet a revêtu sa pensée.

Au deuxième acte, il faut citer le joli chœur des servantes (à trois voix) : « Le seuil est paré de fleurs rares », qui est d'une suavité toute printanière; puis le duo de Méryem et Jésus : « Marthe, va, fais préparer le festin », devenu tout à fait classique, une des pages capitales de la partition; enfin la prière sans accompagnement : « Notre Père, loué soit ton nom glorieux », d'un effet à la fois simple et impressionnant.

Le troisieme tableau comprend le chœur du supplice, entrecoupé, tragique : « Celui-là, c'est Jésus »: l'air de la Magdaléenne, avec la scène et le chœur qui suit, est d'une mélancolie poignante.

L'introduction du quatrième tableau, avec ses sourdines à l'orchestre, est d'une puissance à la fois mystérieuse et sereine; les strophes : « Qu'elle est lente à venir, la douloureuse aurore ! » et le chœur des Saintes Femmes : « Magdeleine pleure », sont d'une profonde et sincère inspiration. Enfin, le chœur des chrétiens, qui termine l'œuvre, est un bel élan de religiosité émue.

La partition de *Marie-Magdeleine* combine la déclamation selon les traditions modernes avec les anciennes subdivisions en airs, duos et ensembles, avec aussi les développements symphoniques de l'orchestre. Il ne faut pas oublier que cette œuvre date du moment où Massenet était prix de Rome et qu'à cette époque l'Institut — pas plus qu'aujourd'hui du reste — n'aurait toléré qu'un jeune pensionnaire de la Villa Médicis se permît de modifier la forme froidement majestueuse de l'oratorio ou le moule suranné de la musique des prix de Rome. Massenet a pourtant eu ce courage par moments dans *Marie-Magdeleine* ; il l'a fait avec une fraîcheur d'inspiration, une élégance et une hauteur de pensée rares. Quant à l'orchestration, elle est déjà d'une exceptionnelle virtuosité. Tout cela décelait un enchanteur, un tempérament. Massenet avait alors trente ans; il avait déjà de la maîtrise.

ÈVE

ÈVE

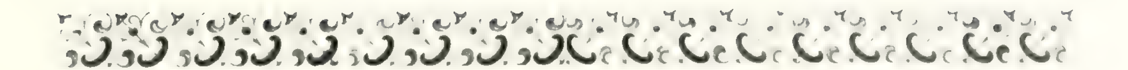
MYSTÈRE EN TROIS PARTIES

De Louis GALLET

Première exécution, le 18 mars 1875, au Cirque d'Été par la Société l'Harmonie Sacrée
(Direction Charles Lamoureux).

DISTRIBUTION

Ève . . . . Mme Brunet-Lafleur.
Adam . . . . MM. Lassalle.
Le Récitant. . . . . Prunet.



EVE

Mystère en trois parties, dit le titre de l'œuvre. Selon la terminologie habituelle, c'est, si l'on veut, un court oratorio ou une grande cantate pour trois solistes (Adam, Eve et le Récitant) et chœurs.

Il y a trois parties : un prologue s'ajoute à la première, et un epilogue termine l'œuvre.

Le début retrace la *Naissance de la femme*. Un chœur initial evoque la sérénité de la nature autour de l'homme endormi, la splendeur des cieux et de la terre parfumée. L'homme s'éveille, il n'est plus seul, et il admire la compagne merveilleuse qui est apparue devant ses yeux. Suit un duo chastement tendre ; après quoi le Récitant nous dit comment Adam et Eve s'en vont, innocents et heureux, parmi les autres créatures.

Un chœur fait suite à ce premier épisode : ce sont les Voix de la Nature qui chantent Eve joyeuse au milieu des paysages ensoleillés. La musique, tour à tour frémissante ou paisible, pittoresque ou éperdument exaltée, de ce chœur est à signaler tout particulièrement, tant elle exprime à un degré aigu la sensibilité caractéristique de Massenet. De même, dans la scène initiale, des phrases comme celle de l'*Andante soutenu* d'Eve : « Autour de nous respire une éternelle paix », portent déjà l'empreinte, impossible à

méconnaître, du futur auteur de *Manon*, d'*Esclarmonde*, et du *Jongleur de Notre-Dame*.

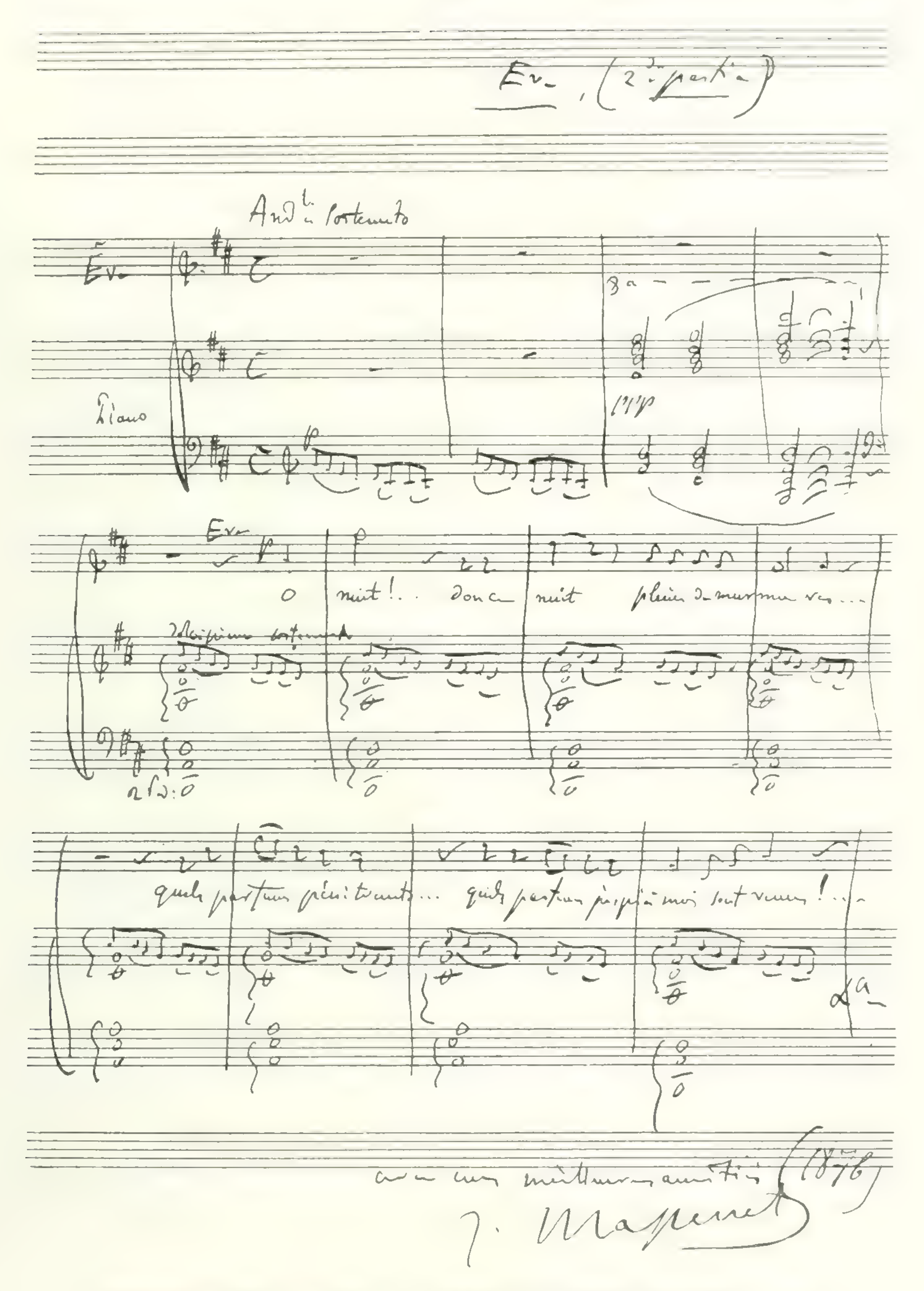
La deuxième partie débute par un chœur de Voix de la Nuit. Il fait très doux, et Eve, qui s'est éloignée d'Adam, songe : elle entend les murmures charmeurs qui la bercent d'un récit mystérieux, du récit des merveilles que dispense l'arbre de la science. Et les désirs éveillés de la jeune femme s'expriment en un air pénétrant, qui est encore du meilleur Massenet : « O Nuit, douce nuit pleine de murmures. »

Et petit à petit, les Voix de la Nuit se font plus pressantes autour d'Eve obsédée, la séduisent, l'éblouissent en lui promettant la puissance, l'amour, le triomphe sans limites, si elle goûte au fruit de l'arbre unique. Toute cette scène n'est qu'un long *crescendo*, magistralement réalisé, et s'arrête brusquement, dès que l'âme d'Eve est conquise, en plein paroxysme.

Au rebours des précédentes, la troisième partie comporte un prélude instrumental, assez court du reste (pas même quarante mesures), mais d'un sentiment fort pathétique en sa simplicité. Vient ensuite un air du Récitant, qui dit, un peu obscurément peut-être, les dangers qui menacent Eve, si elle accomplit sa résolution de goûter au fruit défendu. Mais les Esprits de l'Abîme interrompent la voix de la sagesse : « Aimez-vous! », murmurent-ils à Adam et à Eve, qui se cherchent dans la forêt, déjà grisés d'extase. Cependant, Adam est tout d'abord atterré en apprenant l'acte d'Eve ; après quelque hésitation, il cède néanmoins au transport qui l'entraîne. Les Voix de l'Abîme s'associent en chœur à celles des deux amants qui proclament la joie suprême d'aimer, et cet ensemble forme une digne péroraison à cette scène dont toute la musique est indiciblement amoureuse.

L'épilogue, c'est la malédiction divine, prompte à suivre le forfait du premier couple. L'orchestre gronde, clamant de plus en plus fort le thème du *Dies Iræ* liturgique, qui forme l'élément principal de la musique de toute cette scène, et que Massenet, suivant à peu près sur ce point l'exemple célèbre donné par Berlioz dans sa *Symphonie Fantastique*, va traiter de façons très diverses : en valeurs augmentées ou diminuées, en variantes mélodiques où persiste le rythme caractéristique.

Sur cet accompagnement tragique, le Récitant annonce la malédiction que proclament bientôt les Voix unies de la Nature.

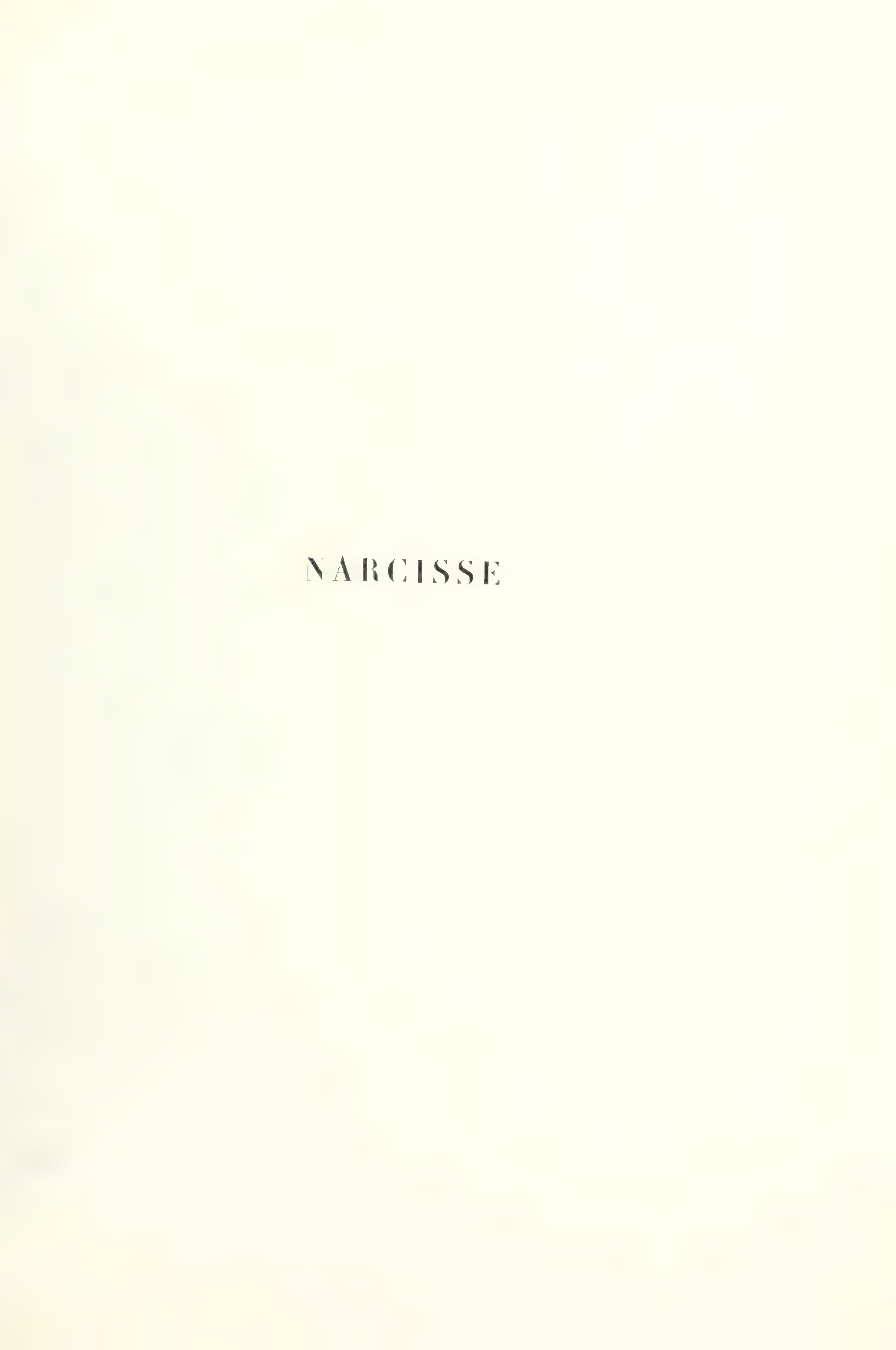


MANUSCRIT TRANSCRIT PAR MASSENET EN TÊTE D'UNE PARTITION IMPRIMÉE D'ÈVE

La disposition chorale de cette dernière scène, avec les voix parfois juxtaposées à l'unisson, parfois très divisées, est digne d'être étudiée de près.

Mais, tandis que sonne l'anathème, Adam et Eve ne pensent qu'à leur amour, à la joie d'être unis, et ils n'écoutent guère le chœur menaçant. Peu leur importe la malédiction, si l'extase leur reste.

On peut contester le caractère que donne à l'interprétation de la légende sacrée cette scène finale, dont la morale, certes, est un peu vague, et l'effet matériel un peu sommaire. A cette réserve près, on doit reconnaitre le réel intérêt de cette petite partition qui, cela est incontestable, n'a peut-être pas le souffle et le ressort dramatique des autres œuvres de Massenet, mais qui a de la fraicheur, du mouvement et de la grâce, et qui contient des pages du coloris musical le plus personnel et le plus charmant.



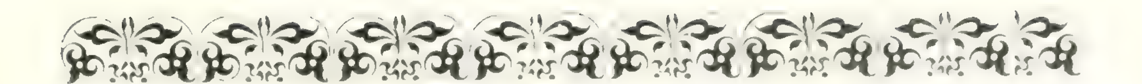
NARCISSE

NARCISSE

IDYLLE ANTIQUE

De Paul COLLIN

POUR SOLO ET CHŒUR — ÉCRITE EN 1877



NARCISSE

C'est une petite idylle, qui, évidemment, n'occupe dans l'œuvre de Massenet qu'une place toute secondaire, mais où néanmoins se manifestent fort bien les qualités de grace, de charme, de distinction habituelles au Maître. Le poème de Paul Collin a de la fraicheur et de l'harmonie; il a permis au musicien d'écrire nombre de pages séduisantes, d'autant plus séduisantes qu'elles offrent un parfum tout intime, tour à tour pittoresque ou attendri.



PAUL COLLIN, AUTEUR DU POÈME DE NARCISSE

Après un chœur initial de bergers et de nymphes qui chantent le réveil de Phébus, vient une petite danse dont la musique est d'une finesse, d'une verve achevées, et dont le motif continue à se développer durant l'aimable chœur des soprani : « Oui, le vent qui s'y joue... ». Les voix d'hommes interviennent, complé-

tant cet ensemble qui à lui seul mériterait d'assurer le succès de l'œuvre.

Cependant une nymphe chante les dangers du ruisseau qui coule parmi les fleurs de la prairie : quiconque s'y mire est atteint d'une étrange folie et devient amoureux de lui-même. Chacun de s'exclamer, moitié riant, moitié inquiet. On reprend bientôt les jeux et les chants. Seul, le beau Narcisse manque à la fête; voilà plusieurs jours qu'on ne l'a vu.

La folle troupe a disparu dans les profondeurs de la forêt. Narcisse survient, s'assure qu'il est bien seul. Puis, couché sur la rive, tout près de la surface miroitante de l'onde, il adresse une longue invocation à la fontaine dont les eaux l'attirent invinciblement : car il est une victime du charme mystérieux que révéla tout à l'heure la nymphe; il est devenu amoureux de sa propre image reflétée par les eaux. La plaintive cantilène de Narcisse est remarquable par ses qualités expressives : par la souplesse avec laquelle la musique y évoque les sentiments troubles, divers, aigus, qui agitent l'âme du jeune homme.

Après quelques temps, un chœur lointain vient interrompre cette rêverie. Tous ses compagnons appellent Narcisse, le supplient de revenir. Mais lui ne veut même pas répondre : c'est l'image seule qu'il veut, dût-il en mourir. Et, avec une passion sans cesse croissante, il s'abandonne à la contempler, à lui parler, pendant que résonnent les voix des bergers et des nymphes. Et enfin il s'élance dans l'eau, tandis qu'un chœur final chante la mort très douce du beau rêveur. Puis les nymphes et les bergers reviennent et reprennent leur chœur joyeux à Phébus.

C'est là une petite chose comme l'on voit, mais une petite chose exquise.



LA VIERGE

LA VIERGE

LÉGENDE SACRÉE EN QUATRE SCÈNES

De Ch. GRANDMOUGIN

Première représentation, le 22 mai 1880, aux Concerts historiques de l'Opéra (Direction Vaucorbeil).

DISTRIBUTION

La Vierge	Mmes	Krauss.
L'Archange Gabriel		Daram.
Marie-Salomé		Janvier.
Un Archange		
Une jeune Galiléenne		Barbot.
Marie-Magdeleine		
Un Archange		
Jean	MM.	Laurent.
L'Hôte		Caron.
Simon		
Thomas		

Chef d'orchestre : l'Auteur.

LA VIERGE

La Vierge est, à tous les égards, un des plus importants oratorios de Massenet, et un des moins connus; ce qui est tout à fait regrettable. Evidemment on peut dire que l'œuvre, pareille en cela aux autres du meme genre qui sont sorties de la plume du Maître, n'est pas à proprement parler de la musique religieuse, malgré le choix du sujet; le mysticisme très tendre, câlin pourrait-on dire, de Massenet, ignore absolument le côté austère des épisodes d'histoire sacrée. Mais, après tout, cette tendresse même est à elle seule toute une religion. Et moins en place, si l'on veut, à l'église, la musique de Massenet garde au concert son haut intérêt artistique, ses qualités évocatrices et individuelles qui rarement se seront déployées de plus remarquable façon que dans l'œuvre présente.

La légende musicale de Ch. Grandmougin comprend quatre grandes scènes : l'Annonciation, les Noces de Cana, le Vendredi-Saint et enfin l'Assomption. La deuxième est la plus développée.

Rien de plus pur, de plus uni que le prélude pastoral, construit sur une mélopée expressive en ses lignes archaïques et qui est à peine soutenue par quelques rares accords, aussi simples que possible. La voix de la Vierge s'y fait entendre pendant un instant. Après ce prélude vient une longue et fervente prière dans la musique de laquelle Massenet a mis, certainement, de sa plus sincère inspiration.

Un chœur invisible d'anges se fait entendre ; à l'unisson, sur un accompagnement lumineux, il annonce l'arrivée du messager divin. L'ange Gabriel se présente ensuite : il prononce les paroles annonciatrices, cependant que Marie écoute et s'incline devant la volonté de Dieu.

Le tableau des Noces de Cana débute par un chœur vif et brillant des convives, au cours duquel il faut relever le gracieux dessin d'accompagnement qui fait courir la brise au-dessus des plaines aussitôt rafraîchies. Des Galiléens contemplent Jésus, célèbrent sa bonté et sa douceur. On boit, on chante : la musique est tour à tour pimpante, sereine, pleine de douceur ou d'éclat.



Photo Benque.

CH. GRANDMOUGIN, AUTEUR DU LIVRET

La danse galiléenne qui suit est remarquable par la couleur locale comme par l'intérêt rythmique du développement. Puis, pour célébrer le miracle de l'eau changée en vin, vient un ensemble d'ample envergure, magistralement traité, où la voix des quatre solistes s'associe à celles du chœur divisé en six parties ; page remarquable tant par la facture que par le souffle qui l'anime d'un bout à l'autre.

Cependant la Vierge, en un air plein d'émotion et de simplicité pénétrante, exprime les angoisses qu'elle ressent de se trouver chaque jour plus isolée. Mais le chœur reprend, triomphal et majestueux, pour exalter Jésus.

La troisième scène, tragique et sombre, contraste vivement avec la joie qui animait la précédente. Marie-Salomé, Marie-Magdeleine, Jean et Simon se sont réfugiés dans la maison de la Vierge, ils entourent la mère du Christ et s'efforcent de la soutenir. Un orage lointain gronde ; un thème lourd et tortueux se déroule à l'orchestre, entrecoupé de fanfares sinistres.

Le désespoir indicible dont cette scène est empreinte est évoqué avec une puissante sobriété sans que Massenet ait eu recours à des moyens mélodramatiques grossiers, quoique d'un effet sûr. Un rythme nouveau s'annonce à l'orchestre, et les voix des soldats et du peuple résonnent, leurs clameurs se mêlent aux accents douloureux de Marie et de ses compagnons. Nulle analyse ne saurait rendre le tragique de ces quelques pages qui s'achèvent, avec une égale simplicité, par un quatuor sans accompagnement, dernière déploration des amis fidèles groupés autour de la Mère affligée.

Le prélude instrumental du quatrième tableau, le Dernier Sommeil de la Vierge, est justement renommé. C'est une page limpide, d'une émotion communicative, et au surplus merveilleuse quant à la facture. Il est suivi d'un chœur funèbre des apôtres, qui annoncent et déplorent la mort de Marie. Puis le motif du prélude reparaît à l'orchestre (avec un rythme différent : à quatre temps au lieu de trois). Une page rapide, vigoureusement dramatique, vient ensuite : les apôtres descellent le sépulcre et le trouvent vide. Une simple montée d'accords à l'orchestre, suivie de deux harmonies maintenues en brillantes batteries (*mi bémol* majeur, puis *ré* majeur) et enfin une phrase chorale sans accompagnement, ont suffi à Massenet pour évoquer avec une incomparable force cet instant poignant.



Mme KRAUSS, LA CANTATRICE QUI A CHANTÉ LA VIERGE À L'OPÉRA

On entend de nouveau le chœur des anges, comme dans la scène initiale; puis la voix de Gabriel salue Marie; le ciel est en fête pour recevoir la mère du Christ.

L'Extase de la Vierge, où revient le thème du Dernier Sommeil (avec son rythme originel), est une des maîtresses pages de Massenet, avec sa riche effusion mélodique, avec le lyrisme intense de l'accompagnement, tout cela profondément caractéristique de la manière du Maître.

La scène finale de l'Assomption est de style plus sévère. Elle débute par de puissants accords de l'orgue, au-dessus desquels des voix d'enfants clament le *Magnificat*. L'orchestre affirme de solennelles harmonies, tan-

dis que les chœurs entonnent un hymne à la louange de Dieu, de la Vierge qui monte au ciel. Après une courte transition instrumentale, la tonalité générale du chœur se fait plus lyrique, sans que s'atténue cependant le prédominant caractère de majesté. En une large péroraison le *Magnificat* revient planer par-dessus les voix éperdues. Jamais Massenet n'a composé de plus ample fresque chorale que celle-là, où, avec une parfaite mesure et un sûr sentiment des convenances à garder, étant donné le sujet qu'il traitait, il a su réaliser des effets impressionnants, faire ressortir tout ce qu'il y avait d'émotion dans la légende sacrée.

Comme je le disais en commençant l'analyse, cette œuvre de Massenet, qui au surplus ne fut donnée qu'une fois à l'Opéra[1], n'a point la renommée qu'elle mérite. Outre les qualités intéressantes que j'ai signalées rapidement au passage, elle est remarquable au point de vue de l'orchestration, et à ce seul égard mériterait une étude détaillée que je n'ai malheureusement pas la place d'entreprendre ici, même sommairement.

On peut ajouter que l'inspiration est du pur, du très pur Massenet, mais avec une certaine sobriété, une réserve dans la passion, par où elle se distingue entre toutes. C'est une partition qui, somme toute, fait le plus grand honneur au musicien qui l'a écrite. Plus on la connaîtra, du reste, et plus volontiers on conviendra du haut intérêt qu'elle offre.

1. Des concerts historiques organisés par Vaucorbeil a l'Opéra, celui où *la Vierge* de Massenet fut exécutée, fut le premier et le dernier. Une seconde audition, annoncée huit jours après, n'ayant pas réussi à amener la foule aux guichets de la location, le directeur de l'Opera dut renoncer a son interessante tentative.

LA TERRE PROMISE

LA TERRE PROMISE

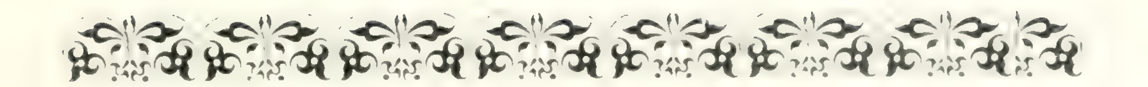
ORATORIO EN TROIS PARTIES

D'après la VULGATE

Première exécution, le 15 mars 1900, à l'église Saint-Eustache. Direction Eugène d'Harcourt.

DISTRIBUTION

Les Voix :	Soprano	Mlle Lydia Nervil.
	Ténor	Douze ténors à l'unisson
	Baryton.	M. Noté.
Israël :	Le Chœur.	



LA TERRE PROMISE

Massenet, pour écrire *la Terre Promise*, a imité l'exemple de Hændel dans *la Création*, dans *le Déluge*, *Samson*, *les Macchabées*, *Esther*, *Athalie*, *Tobie*, *Jephté* et *le Messie* : il a choisi lui-même son texte dans la Bible. Il a été, si j'ose employer cette expression profane, son propre librettiste ; mais cette tâche de librettiste s'est bornée à prendre ici des versets, à en supprimer d'autres, à les remplacer là par d'autres encore qu'il intercalait à leur place. Mais il n'y a pas une phrase qui n'appartienne aux textes sacrés.

Les livres de la Bible auxquels ces versets sont empruntés sont le Deutéronome pour la première partie de l'oratorio, le livre de Josué pour les deux dernières.

« Gardez les préceptes du Seigneur, afin que vous possédiez cet excellent pays où vous entrerez, ainsi que Dieu l'a juré à vos pères » ; tel est le verset du Deutéronome qui fait le sujet de *Moab* (l'Alliance), première division de l'ouvrage. L'oratorio rappelle le pacte que Dieu fit avec Moïse sur le mont Horeb ; Dieu lui promit de lui faire traverser le Jourdain et de le faire entrer lui et les siens dans la « Terre promise », un pays fleuri et fertile ; il rappelle aussi la malédiction prononcée contre ceux qui n'observent pas la loi divine et les félicités qui attendent ceux qui la respectent.

La voix, représentée tantôt par un soprano, tantôt par un baryton,

tantot par un ténor, ici par un baryton, chante un thème caractéristique : « Écoute Israël », qui domine toute la partition : ce thème, d'une allure noble et très mélodieuse, est successivement transformé par des modulations qui lui laissent sa grâce et son charme pénétrants. Puis vient un chœur fugué à trois temps : « Et lorsque nous serons en Terre promise ». Comme l'a très judicieusement fait remarquer l'érudit Charles Malherbe dans l'étude si consciencieuse qu'il a publiée lors de l'exécution de l'oratorio à Saint-Eustache[1], ce chœur « emprunte une énergie singulière à l'emploi de deux croches suivies d'une blanche dans la mesure à trois temps, — l'anapeste de la poésie antique, où la longue est précédée de deux brèves. La prosodie du texte employé favorise cette coupe spéciale :

> Le Seigneur | passera | devant nous | comme un feu | dévorant | comme un feu consumant.

« L'orchestre scande vigoureusement de ses cuivres le premier temps de chaque mesure, et les cordes marquent le troisième comme un contre-temps. »

Puis les Lévites lancent l'anathème contre les mécréants ; et la masse du peuple leur répond en chœur. Il y a là une singulière puissance et une couleur orientale très marquée.

* * *

La seconde partie, *Jéricho*, s'inspire de ce verset du livre de Josué : « Le peuple ayant jeté de grands cris, les murailles de Jéricho tombèrent jusqu'aux fondements, et chacun entra dans la ville. » Le sous-titre de *Jéricho* est « la Victoire ». Nous y trouvons le récit du siège de cette ville par le peuple juif et de l'écroulement des murailles au son des sept trompettes du Jubilé et l'anathème formulé contre l'impie assez audacieux pour vouloir relever Jéricho de ses ruines.

Trois numéros composent cette seconde partie : une introduction, une marche et un chœur. Le prélude orchestral est une fugue en *ut* mineur, d'une belle unité en l'enchevêtrement de ses thèmes qui se fondent pour former le dessin mélodique de la marche. La marche est le morceau capital

1. Cette étude fut distribuée aux assistants.

de tout l'ouvrage. Il s'agissait de faire retentir les trompettes de Jericho qui font s'écrouler les murailles. Massenet s'est bien gardé de lutter avec le fracas instrumental du *Tuba mirum* que nous connaissons dans le *Requiem* de Berlioz, ce *Tuba mirum* si surfait, si banal, où le bruit est synonyme de la force, où le vacarme simule la grandeur. Massenet a composé une marche de tenue hiératique et en même temps héroïque : les trompettes sonnent par sept fois : mais elles interviennent dans la trame symphonique à intervalles irréguliers, comme se mêlant à l'action, pour éviter l'ennui de cette septuple répétition. L'effet en est grandiose, je le dis très franchement : on sent là comme un souffle surhumain. Le peuple pousse un cri formidable et les murailles tombent. La marche aboutit à un chœur impétueux qui chante la joie de la victoire.



Phot. [illegible] Petit.

LE BARYTON NOTÉ QUI A CHANTÉ LA TERRE PROMISE À SAINT-EUSTACHE

⁂

La troisième partie, c'est *Chanaan* ou *la Terre Promise* ; le texte est le verset de Josué : « Il renvoya ensuite le peuple chacun dans ses terres. » Le peuple, dans la joie du triomphe, entre dans la Terre promise ; il chante un hymne d'actions de grâces au Seigneur dont la bonté et la toute-puissance sont infinies.

Il y a là un contraste complet avec *Jéricho*. La troisième partie débute, en effet, par une pastorale toute de calme et de sérénité ; le chœur redit le motif que nous avons entendu au début dans *Moab*, mais chanté par le baryton ; le motif prend une couleur nouvelle par les répons du chœur et par les modulations orchestrales. Puis une voix pure se fait entendre : c'est la Voix de l'Éternel — ici la Voix est un soprano ; l'orgue seul fait l'accompagnement, le développement de cette mélodie est d'une sérénité exquise.

Le chœur d'Israël répond en glorifiant le Seigneur en une fugue magistralement conduite qui termine cette belle œuvre.

* * *

Massenet ne s'est pas laissé aller à une improvisation facile; il a largement mûri sa pensée. Il en jetait les premières inspirations à Aix-les-Bains en 1897, il se remit au travail à Pourville, en 1898; il termina dans sa propriété d'Egreville le 17 août 1899, ainsi que le mentionne le manuscrit.

La Terre Promise est une partition dont l'ordonnance classique est tout à fait remarquable, c'est un oratorio selon la formule. La voix qui est interprétée successivement par le baryton, le ténor ou le soprano, c'est le Récitant traditionnel. On peut dire que cette voix avec ses transformations est la seule modification que Massenet ait apportée à la forme de l'oratorio. Mais cette voix, confiée au baryton, dans la première partie, c'est Moïse; confiée au ténor dans la seconde partie, c'est Josué; confiée au soprano dans le final, c'est Dieu. Cette modification semble très logique, elle est aussi très moderne.

Le caractère de l'œuvre est un sentiment religieux, très sincère, très profond, qui la distingue des oratorios antérieurs, tels que *Ève*, *Marie-Magdeleine* et *la Vierge*. Mais ces trois œuvres sont la glorification de la Femme; la première, c'est l'être qui a failli; la seconde, c'est la femme qui a aimé, puis qui pleure pour racheter son passé; la troisième, c'est la Vierge, c'est la pureté, c'est la mère qui souffre de la douleur qui accable son fils.

Remarquez que dans *la Terre Promise*, la Femme n'intervient pas. Massenet s'est trouvé face à face avec l'Idéal religieux qu'il s'était proposé. Il a drapé cet impalpable dans le manteau de ses harmonies, il a traduit le langage de l'au-delà. Massenet n'a eu que des élans de foi. Les orthodoxes ne trouveront dans ces pages rien qui fasse se souvenir du théâtre, et les musiciens admireront la santé technique, la pure austérité de cet art et la simplicité élevée des inspirations qui fortifièrent la pensée musicale du Maître.

QUELQUES AUTRES ŒUVRES DRAMATIQUES



QUELQUES AUTRES ŒUVRES DRAMATIQUES

Massenet a détruit (car il exerce sévèrement sur lui-même le sens critique ou conservé dans ses cartons, d'où elles ne sortiront sans doute jamais, plusieurs œuvres dramatiques.

En 1867, Massenet prit part à un de ces concours que le ministère avait ouverts pour faire connaître les jeunes et leur faciliter les moyens de se produire à l'Opéra. Le sujet du concours était *la Coupe du roi de Thulé*, de Louis Gallet et Blau. Massenet fut classé deuxième. Le prix échut à Eugène Diaz, qui eut la bonne fortune de se voir exécuter à l'Opéra. Massenet remporta soigneusement sa partition et se servit de plusieurs airs ou ensembles dans *les Erinnyes*, dans *Eve*, dans *Marie-Magdeleine*, dans *le Roi de Lahore* et dans *la Vierge*. Il n'eut pas à se repentir de son échec à ce concours de 1867 puisque le troisième acte du *Roi de Lahore*, le meilleur, est tout entier construit avec le deuxième du *Roi de Thulé*.

En 1869, il travaillait à un *Manfred*, sur le poème de lord Byron, adapté par Jules-Émile Ruelle. Ce *Manfred* est resté inachevé.

Massenet a composé en 1870 une *Méduse*, opéra en trois actes qui n'a jamais été joué; *Méduse*, c'était la guerre déchaînée sur la France, c'était la mise à la scène de l'Année terrible.

Il y a eu aussi une ébauche d'un ballet, *le Preneur de rats de Hameln*, pour lequel Massenet avait été mis en rapport, en 1872, avec Théophile Gautier par Halanzier, directeur de l'Opéra; puis, tout à coup, le directeur

eut peur de la hardiesse du sujet, et la collaboration de Massenet et de Théophile Gautier devint lettre morte.

En 1874, se monta un théâtre d'opéra populaire au Châtelet. Les affiches annoncèrent *les Filles de feu*, ballet de Louis Gallet, musique de Massenet. Le ballet resta à l'état de projet.

Il faut citer encore : une *Esmeralda* composée à la villa Médicis et qui ne vit jamais le jour ; un drame lyrique intitulé *Robert de France* ; un autre, *les Girondins* (1881) et aussi un *Montalte* que Massenet n'a pas jugé utile de faire connaître au public.

Enfin Massenet a écrit deux opérettes en un acte : *l'Adorable Bel-Boul*, que représenta en 1874 le Cercle des Mirlitons, et une saynète intitulée *Bérengère et Anatole*, paroles de Meilhac et Poirson, dont Jeanne Granier fut la principale interprète. Massenet a interdit la représentation de ces deux œuvres légères.

Toutes ces productions sont inédites. Mais il faut maintenant parler de la musique de scène qui lui fut commandée pour des drames en vers ou en prose.

C'est ainsi qu'il composa une « Sarabande espagnole » pour *Un Drame sous Philippe II*, qui fut, à l'Odéon, le premier succès de Georges de Porto-Riche.

F. Duquesnel, directeur de l'Odéon, commanda à Massenet de la musique de scène pour *l'Hetman* de Paul Déroulède. *L'Hetman* fut interdit par le gouvernement ; la musique de *l'Hetman* resta inédite.

Lors de la reprise de *Notre-Dame de Paris* au théâtre des Nations, le 4 juin 1879, l'air que chantait la Esméralda (Mlle Alice Lody) : « Mon père est oyseau, ma mère est oyselle », sur les jolis vers de Victor Hugo, avait été composé par Massenet. C'était une simple mais gracieuse notation sans accompagnement.

En 1883, il écrivit le Divertissement qui fut intercalé au cinquième tableau de *Nana Sahib*, drame en sept tableaux et en vers, de Jean Richepin. Ce Divertissement se composait d'une Marche anglaise pour fifres et tambours, d'un Chant des Brahmes, et d'un « Nautch » hindou. La première représentation eut lieu le 20 décembre 1883 ; le drame de Richepin disparut de l'affiche de la Porte-Saint-Martin après 35 représentations.

Lorsque *Théodora*, de Victorien Sardou, fut représentée à la Porte-Saint-Martin, le 26 décembre 1884, sous la direction F. Duquesnel, c'est encore

Massenet qui écrivit la fameuse chanson des émeutiers : « Ah! ah! Théodora! », d'un effet si étrange et d'une allure si originale. L'histoire de cette musique de scène vaut la peine d'être contée. J'en emprunte le récit au directeur lui-même[1] qui l'a conté lors de la reprise de *Théodora* au théâtre Sarah Bernhardt (7 janvier 1902) :

Le drame comportait trois motifs musicaux : une chanson populaire, restée fameuse par son refrain : *Ah! ah! Théodora!* un « psaume des Morts » et un « chant de Triomphe », sorte d'hymne impérial. « A qui confier l'écriture de cette petite partition, me dit Sardou. — A Massenet! répondis-je. — Y pensez-vous! Jamais Massenet ne consentira à collaborer, pour si peu de chose! — Que si, j'en réponds, il suffira que je le lui demande. » Je lui demandai en effet, et il consentit gentiment, avec des façons de vierge qui se laisse violer. Nous étions des amis intimes depuis *les Erynnies*, un chef-d'œuvre dont j'avais été le parrain, — et il n'avait rien à me refuser. Il me demanda seulement en quoi consistaient les morceaux à composer : « Sardou vous l'expliquera lui-même, — lui répondis-je, — et bien mieux que je ne saurais le faire. » Sardou et Massenet ne se connaissaient que de loin; je les mis en relation, en les invitant à dîner avec moi, au Café Anglais. Un dîner de trois couverts nous réunit un beau soir, on causa beaucoup en mangeant sérieusement; nous étions tous trois de vaillantes fourchettes. Sardou expliqua les motifs, raconta, ou plutôt joua les scènes, en disant les situations. Massenet l'écoutait vaguement, avec les yeux distraits d'un homme qui pense en dedans. Sardou le considérait avec inquiétude, se demandant s'il avait compris; il me poussa même le coude avec un certain découragement. Quand on eut bien parlé de *Théodora*, on causa d'autre chose. Plutôt, Sardou et moi, nous causâmes. Massenet, lui, ne parlait plus. Il était absorbé, il n'avait pas l'air de nous entendre. Au dessert, il gagna sournoisement le piano, un vieux sabot en palissandre déverni, plaqua quelques accords, et se prit à chanter la chanson de Théodora, puis l'hymne, puis le psaume. Il avait tout improvisé, tout ruminé, il n'y avait pas une note à changer : « C'est admirable! », nous écriâmes-nous. Et, de fait, il n'eut qu'à noter et à orchestrer, sans la modifier en quoi que ce soit, la partition du Café Anglais.

Dans *le Crocodile* de Victorien Sardou, représenté le 12 décembre 1886 au même théâtre, ce fut la musique de Massenet qui fut le succès de ce demi-succès. Le rythme de valse élégant, entraînant, très personnel, qui ouvrait le premier et le dernier acte, la langoureuse symphonie qui précédait le septième tableau, étaient plus et mieux que de la musique de scène, c'était de la vraie musique de grâce caressante et féminine, c'était du Massenet et du meilleur.

En 1892, le compositeur Guiraud, qui avait assumé la tâche de ter-

1. F. Duquesnel, *Le Théâtre*, publication Manzi, Joyant [illegible]

miner la partition de *Kassia* laissée inachevée par Léo Delibes, mourut à son tour; Massenet fut chargé de mettre l'œuvre au point. Il remplaca surtout le parlé par des récitatifs, il ajouta des airs de danse. Le sort de *Kassia* fut très éphémère à l'Opéra-Comique : l'œuvre de Delibes parut le 24 mars 1893, elle fut jouée huit fois. Massenet, qui n'avait accompli là qu'une œuvre de raccommodage pour ainsi dire, ne fut pas mentionné sur l'affiche.

Il sera question plus loin de *Phèdre*, qui ne comprenait d'abord qu'une ouverture et qui s'est augmentée d'une partition.

En octobre 1904, l'Odéon représentait *le Grillon du Foyer*, de Ch. Dickens, adapté à la scène par de Francmesnil. Massenet a écrit pour ce conte de Noël une musique de scène qui s'adaptait fort bien à cette histoire fort simplette. La chanson du Grillon, celle de la Bouilloire, les Cloches de Noël, lui avaient fourni prétexte à d'ingénieuses trouvailles.

Le Manteau du Roi, drame en vers de M. Jean Aicard, qui a été joué le 22 octobre 1907 à la Porte-Saint-Martin, se doublait d'une musique de scène du Maître, fort expressive et fort appropriée à l'action théâtrale.

Les œuvres de Massenet en préparation actuellement sont toujours nombreuses. En février 1908, le théâtre de Monte-Carlo qui, sous la féconde impulsion de Raoul Gunsbourg, a donné ces dernières années plusieurs œuvres inédites de Massenet, va représenter un nouveau ballet du Maître, *Espada*, qui se passe en Espagne dans le monde des toreros.

Enfin, il faut parler de la très prochaine suite d'*Ariane*, qui s'appellera *Bacchus*. Le livret de Catulle Mendès a repris la légende d'après laquelle Ariane, abandonnée dans l'île de Naxos par Thésée, aurait accepté les consolations de Bacchus. L'action se passe dans l'Inde, dont Bacchus a décidé la conquète. Le dieu grec (Dionysos, qui est le vrai nom de Bacchus) devra lutter contre des conceptions opposées aux idées de la Grèce sur la vie, l'amour et le culte de la beauté. Dans cette œuvre de rédemption, il est secondé par Ariane ; mais comme Ariane représente le perpétuel sacrifice, le renoncement de soi-même, elle meurt pour affirmer la divinité de ce Christ dont l'auteur a fait un être de joie et d'allègre humanité. La religion des bords du Gange est incarnée par une femme qui, après avoir résisté à Bacchus, l'aime et provoque par la jalousie la mort d'Ariane.

Il y a là pour le musicien un vrai sujet musical. On peut prévoir que le diptyque d'Ariane sera heureusement complété par cette intéressante conclusion.



ŒUVRES DIVERSES



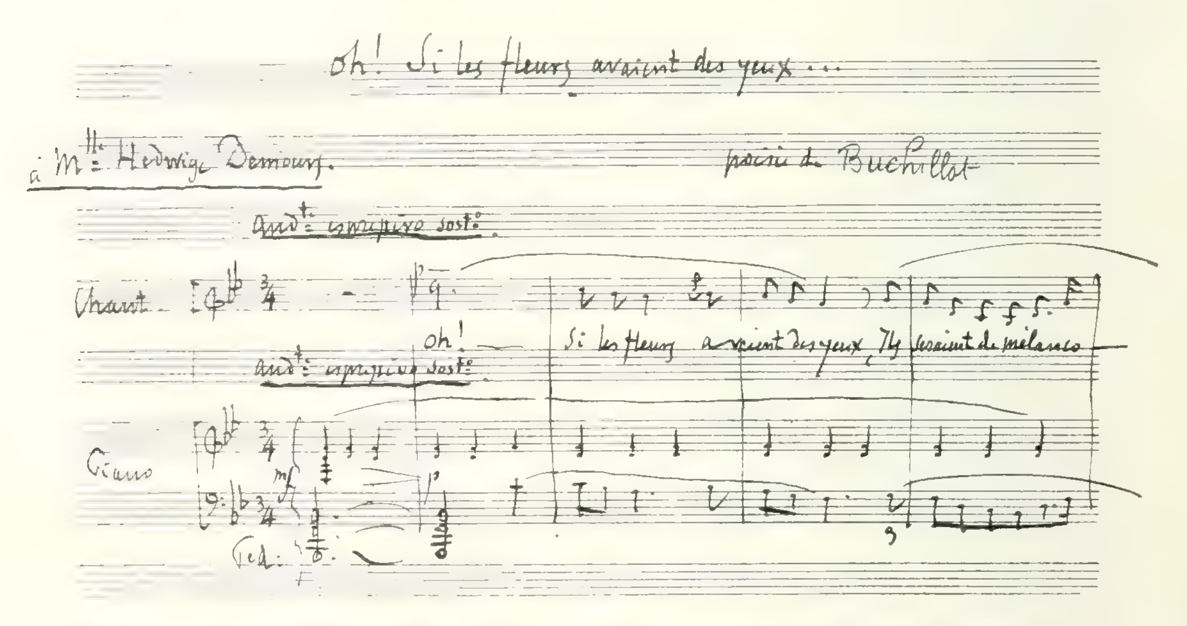
OEUVRES DIVERSES

Je n'ai pas la prétention d'analyser dans ce volume toutes les productions de Massenet. Ce compositeur est vraiment d'une fécondité prodigieuse ; il a écrit de la musique comme l'oiseau chante ; son imagination et sa fantaisie ont créé tout un petit univers harmonique. Sa pensée bigarrée a revêtu de mélodie les sujets les plus divers, quelquefois même les poésies les moins intéressantes. Dans son infinie bonté il a accueilli les versificateurs les plus modestes et a mis en musique les œuvres qu'ils lui présentaient. On pourrait citer toute une nichée de poètes dont le seul titre de gloire est d'avoir fourni, non des canevas, mais des prétextes à la musique de Massenet.

Faire l'histoire ou la genèse de ces mélodies est une tâche impossible, Massenet ne les a pas écrites pour régénérer le lied français, il a simplement eu en vue de charmer le public des salons ; c'étaient des miettes qu'il jetait en pâture à l'admiration féminine — des miettes quelquefois tombées d'un grand festin, ainsi cette mélodie récente : « *Oh ! si les fleurs avaient des yeux...* », qui fut coupée dans la partition de *Chérubin*, avant la première représentation.

Au milieu de ces mélodies, l'une, la *Sérénade du Passant*, obtint un gros succès, elle trouva seule des acheteurs en 1874 alors que les autres œuvres du jeune maître — je tiens le détail de son éditeur lui-même, feu

Hartmann — dormaient dans la poussière des rayons; et Massenet était déjà l'auteur d'*Ève*, des *Érinnyes*, de *Marie-Magdeleine* et des *Suites d'orchestre* acclamées dans les concerts populaires. Cette *Sérénade du Passant* au surplus n'est point celle qui fut exécutée à l'Odéon en 1869, lors de la création de la pièce de François Coppée; la sérénade qui se chantait dans la coulisse, à l'Odéon, était du chef d'orchestre de ce théâtre et avait passé complètement inaperçue. La *Sérénade du Passant*, de Massenet, qui parut en 1874, dut donc véritablement tout son succès à la musique.



QUELQUES MESURES DU MANUSCRIT DE LA MÉLODIE « OH! SI LES FLEURS AVAIENT DES YEUX... »

Les mélodies de Massenet comprennent six volumes, sans compter toute une série d'œuvrettes ne figurant pas encore en recueil; faut-il citer les plus célèbres, les *Stances* de Gilbert, le *Chant provençal*, la *Sérénade d'automne*, le *Sonnet païen*, *Si tu veux mignonne*, *les Alcyons*, *Que l'heure est donc brève*, la dernière mélodie qui figura dans le *Poème d'avril*, *les Enfants*, sur de célèbres paroles de Georges Boyer, *Je cours après le bonheur*, *Noël païen*, *Pensée d'automne*, *Pensée de printemps*, *Je t'aime*, *Ave Maria*, qui est l'adaptation de la Méditation de *Thaïs*, *Première danse*, (paroles de Paul Desachy), *Hymne d'amour*, *Berceuse*, *Tristesse*, etc., etc.

Parmi les mélodies non réunies encore en volume, il faut accorder une mention à « *Oh! si les fleurs avaient des yeux...* » dont il vient d'être



AUTOUR D'UNE PARTITION DE MASSENET. — TABLEAU DE XAVIER [illegible]

question, *l'Ange et l'Enfant*, *Chante*, *Magda*, *la Chanson des lèvres*, *la Marchande de rêves*, *les Yeux clos*, *Si tu l'oses !*, la *Mélodie des Baisers*, dédiée à Mlle Arbell ; *Si vous vouliez bien me dire*, dédiée à la basse Chaliapine ; *la Lettre*, *l'Heure douce*, etc.

Accordons enfin une mention spéciale à une mélodie inédite, *Sérénade*, sur des paroles d'Eugène Manuel. Il m'a paru curieux d'en reproduire (page 356) l'amusante mention que Massenet a écrite sur le frontispice. Ce manuscrit inédit appartient à Julien Torchet, à l'obligeance de qui j'en dois la communication.



D'après Stop

FRONTISPICE DE LA SÉRÉNADE DU PASSANT

Cette revue des mélodies serait incomplète si nous ne faisions état de plusieurs poèmes ou cycles de mélodies, véritables tragédies musicales écrites dans la manière de Schumann. Dans ces œuvres, le piano pense et fait penser autant que la voix ; c'est pourtant une œuvre de jeunesse que ce *Poème du Souvenir* sur des vers d'Armand Silvestre extraits des *Rimes neuves et vieilles* ; le patriotisme y parle un savoureux langage. Le *Poème du Souvenir* fut chanté en 1869 à Sucy-en-Brie (au Grand-Val, pour préciser), dans une soirée intime, par une Américaine au superbe contralto, nommée Mme Charles Moulton. Cette première audition avait lieu dans la propriété de Mme Moulton mère ; Massenet tenait le piano.

Une polémique s'est engagée à propos de cette œuvre dans *le Guide musical* qui avait publié, dans son numéro 20-21 des 19 et 26 mai 1907, une lettre inédite de Bizet, dont la teneur avait été communiquée par l'érudit musicographe Julien Torchet, possesseur de l'original de cette lettre.

Georges Servières, qui a publié une étude sur Massenet (1), étude très

1. *La Musique française moderne*. G. Havard, éditeur, 1897.

(Les Rosati) 1

Divertissement des Roses.

All° mod°

Harpes

All° mod°

Violons

All° mod°

à Julien Torchet,

mon ami.

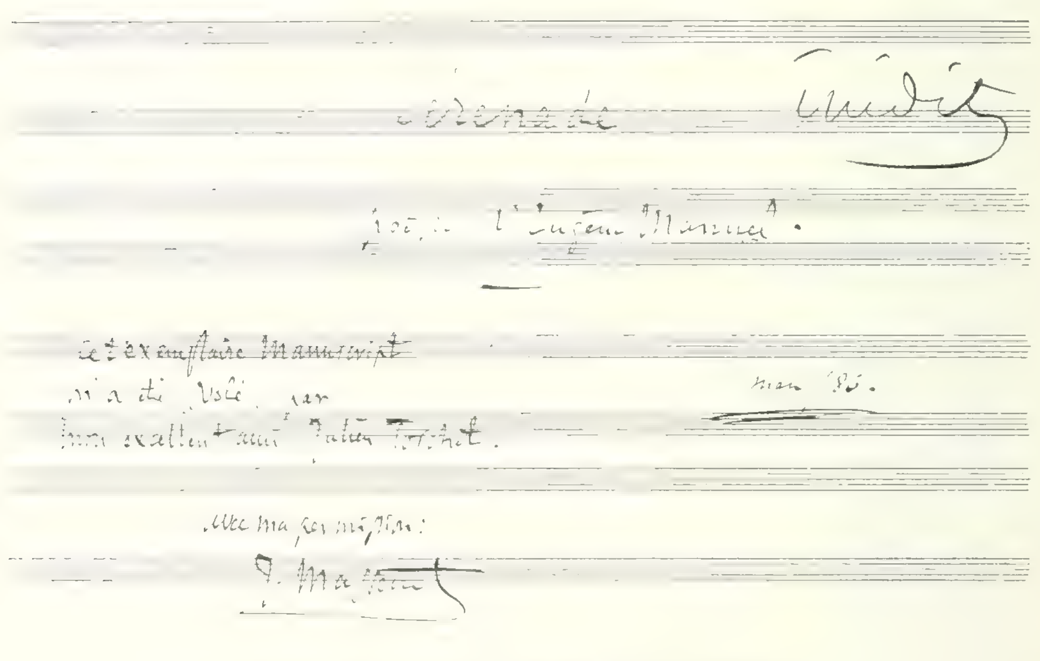
J. Massenet

3 Juin 1902.

MANUSCRIT DE LA 1re PARTIE DES « ROSATI »

documentée, prouvait que le *Poème du Souvenir* n'était pas de 1869, mais de 1871, et que Massenet avait consacré cette œuvre à la mémoire de l'Année Terrible et à la glorification du peintre Henri Regnault, tué à Buzenval. Georges Servières s'appuyait sur l'article du *Scribner's Magazine* traduit et publié par *la Lecture* du 10 juin 1896, article dans lequel Massenet s'exprimait ainsi :

Ce fut durant ces jours sombres du siège de Paris... que, grelottant de froid, les



L'AMUSANTE DÉDICACE DU MANUSCRIT DE « SÉRÉNADE »

yeux aveuglés par les larmes, je composai la musique du *Poème du Souvenir* sur les stances enflammées écrites par mon ami, le grand poète Armand Silvestre :

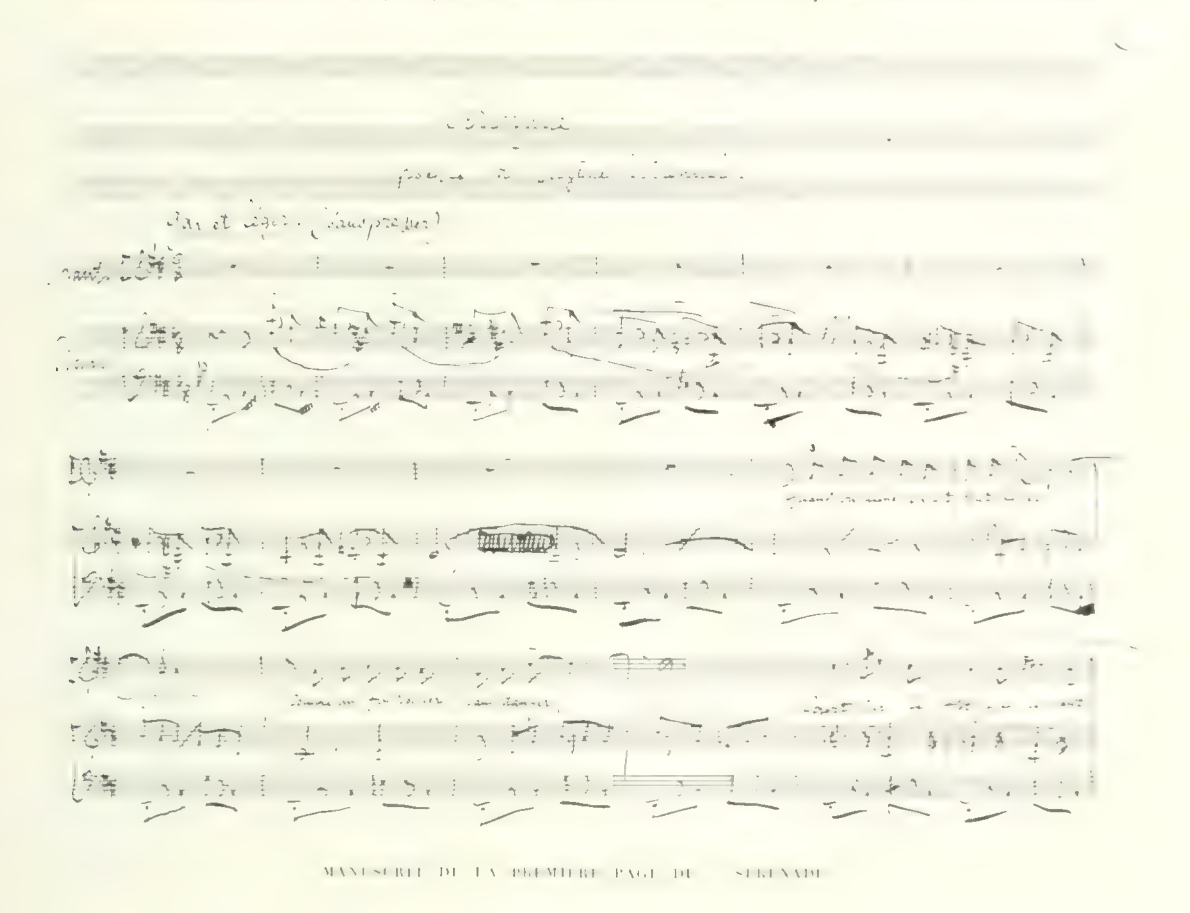
Levez-vous, bien-aimés, endormis dans la tombe !

Oui, au double titre de citoyen et d'artiste, je sentais l'image de la patrie se graver dans mon cœur meurtri, sous la douce et touchante figure d'une muse blessée, et quand, avec le poète, je chantais :

Arrache ton linceul de fleurs !

je savais bien que, quoique ensevelie, la France sortirait aussi de son linceul, les joues pâlies peut-être, mais plus aimable et plus adorable que jamais !

Il paraît difficile qu'on puisse discuter une affirmation de Massenet lui-même. Il semble cependant que Massenet a dû faire une erreur. Le *Poème du Souvenir* d'Armand Silvestre n'avait pas été écrit à l'occasion de la guerre de 1870. Il avait été publié chez Dentu en 1866, ainsi qu'il est facile de s'en rendre compte. Armand Silvestre avait prévu (par hasard) les événements de 1870, justifiant ainsi une fois de plus le nom de *vates*



MANUSCRIT DE LA PREMIÈRE PAGE DE « SÉRÉNADE »

que les Romains donnaient aux poètes et aux prophètes. Il est fort possible qu'en 1871 Armand Silvestre ait, à la demande du musicien, fait à ses vers quelques remaniements ; et ainsi son poème serait devenu d'actualité. Il est juste d'ajouter que *le Journal de la Librairie* ne mentionne pas plus l'apparition du *Poème du Souvenir* en 1869 qu'en 1871 et que le seul exemplaire qui existe au Conservatoire n'indique pas de date. On peut donc parfaitement admettre que le poème fut chanté dans l'intimité en 1869 et publié seulement en 1871. Cette opinion concilierait les

deux affirmations si opposées de Georges Servières et de Julien Torchet.

L'opinion de Massenet seule serait sacrifiée dans ce débat. Me sera-t-il permis de dire que Massenet a tant produit qu'il peut lui-même avoir oublié l'instant précis où telle ou telle œuvre furent composées? Il avoue au surplus souvent, quand on l'interroge sur la genèse d'une page ancienne et de courte haleine (c'est le cas du *Poème du Souvenir*), avoir des lacunes dans sa mémoire. Cela se comprend de reste pour un musicien qui a produit un bagage aussi copieux.

Quoi qu'il en soit, Massenet fut très chaudement félicité par Bizet dans la lettre dont il a été ici question, lettre elle-même sans date et qui, à ce point de vue, n'éclaire pas la discussion.

A cette série appartiennent le *Poème d'avril* et le *Poème d'hiver* écrits sur des vers d'Armand Silvestre, le *Poème d'octobre*, paroles de Paul Collin, le *Poème d'amour*, vers de Robiquet, le *Poème d'un soir*, le *Poème pastoral*, *Lui et Elle*, les *Chansons des bois d'Amaranthe* écrites pour le quatuor vocal, les *Chansons mauves*, les *Poèmes chastes*; puis deux scènes chorales pour deux voix de femmes et solo avec accompagnement de piano : *Noël* et *la Chevrière*.

Dans toutes ces œuvres, on retrouve la grâce de Massenet, quelquefois aussi une mélancolie émue et l'évocation d'un archaïsme élégant comme dans le *Poème pastoral*.

Dans ces courtes pièces et aussi dans les poèmes de plus longue haleine, on trouve des harmonies curieuses, de brusques changements de rythmes, même un point d'orgue, qui ont toujours leur signification. L'effort ne s'y révèle jamais; on est souvent surpris, souvent charmé d'une pareille abondance.

* * *

Si Massenet a destiné la plupart de ses mélodies à être chantées dans les salons, il a relativement peu écrit pour le piano seul, ce potentat des salons. On connaît ses *Scènes de bal* pour piano à quatre mains, ses morceaux divers pour piano, *Impromptu*, *Eau dormante*, *Eau courante*, ses *Sept improvisations*, d'une exécution très difficile, *l'Improvisateur*, scène italienne, sa *Parade militaire*, *le Roman d'Arlequin*, pantomime enfantine, où, d'une simple idée, il a extrait de multiples formes d'un ingénieux développement, et les *Dix pièces de genre* (op. 10). C'est dans ce volume que se trouve l'*Élégie* jouée par le violoncelle dans *les Érinnyes*; cette

Hymne d'amour

poésie de Paul Desachy

Allo maestoso

Chant

Allo maestoso

piano

Comme un lierre grimpant s'enlace autour du chêne l'amour s'est emparé de moi, maître vainqueur, Il m'étreint à ja

à mon excellent et vieil ami
Julien Torchet
son fidèle : Massenet

Paris
1896

MANUSCRIT DE LA MÉLODIE « HYMNE D'AMOUR »

Élégie est le n° 5 du recueil et porte simplement le titre de *Mélodie*.

En 1872, il a réduit pour piano seul le *Divertissement pour orchestre*, de Lalo. Ce *Divertissement* se compose d'un *scherzo*, d'un *andantino* et d'un *finale*; c'est de la musique brillante, originale et colorée, sauf cependant le *finale*, qui est empreint de quelque vulgarité. Massenet, dans sa réduction au piano, laisse deviner toute la polychromie de cette œuvre intéressante du regretté musicien.

Il a écrit aussi trois pièces pour piano à quatre mains qu'il a dédiées à Camille Saint-Saëns. Sur ces trois pièces, les deux premières furent d'abord présentées sous la forme de morceaux pour violoncelle et piano. Massenet les a harmonisées autrement et en a changé la tonalité quand il les a introduites dans sa *Suite de trois pièces pour piano*.

La seule grande œuvre pour piano que Massenet ait écrite est un Concerto pour piano et orchestre; ce concerto est divisé en trois parties; mais ce sont plutôt là des pages de virtuosité pianistique avec un simple accompagnement d'orchestre. A l'imitation de Liszt, Massenet a employé des thèmes populaires de la Hongrie. Ce n'est pas là une des meilleures productions de Massenet, on y découvre cependant une certaine verve et de la clarté.

La première audition eut lieu au Conservatoire, en février 1902, et fut accueillie avec réserve ; une seconde audition au concert Colonne ; en octobre 1903, ne fit pas revenir le public ni la critique de la première impression.

Je citerai enfin deux œuvres récentes : *Papillons noirs* et *Papillons blancs*, qui sont d'aimables badinages pianistiques. C'est ainsi que Massenet se délasse de travailler à des œuvres de résistance!

* * *

Il n'est pas étonnant qu'un homme de théâtre comme Massenet ait été avare de musique pour le piano ; cet instrument offrait trop peu de variété pour lui. L'orchestre sembla devoir depuis longtemps vivifier la pensée du Maître d'un souffle plus vigoureux ; les multiples recherches de combinaisons instrumentales, la coloration bariolée des timbres tentèrent de bonne heure cet esprit assoiffé de pittoresque.

Dès sa *Première suite d'orchestre*, écrite à la villa Médicis en 1864, qui forma son premier envoi de Rome à l'Institut et que Pasdeloup joua le



Fl.

H.

Cl

B

Cors

timb.

(un peu en dehors)

Harpe

V-llo

V.

a.

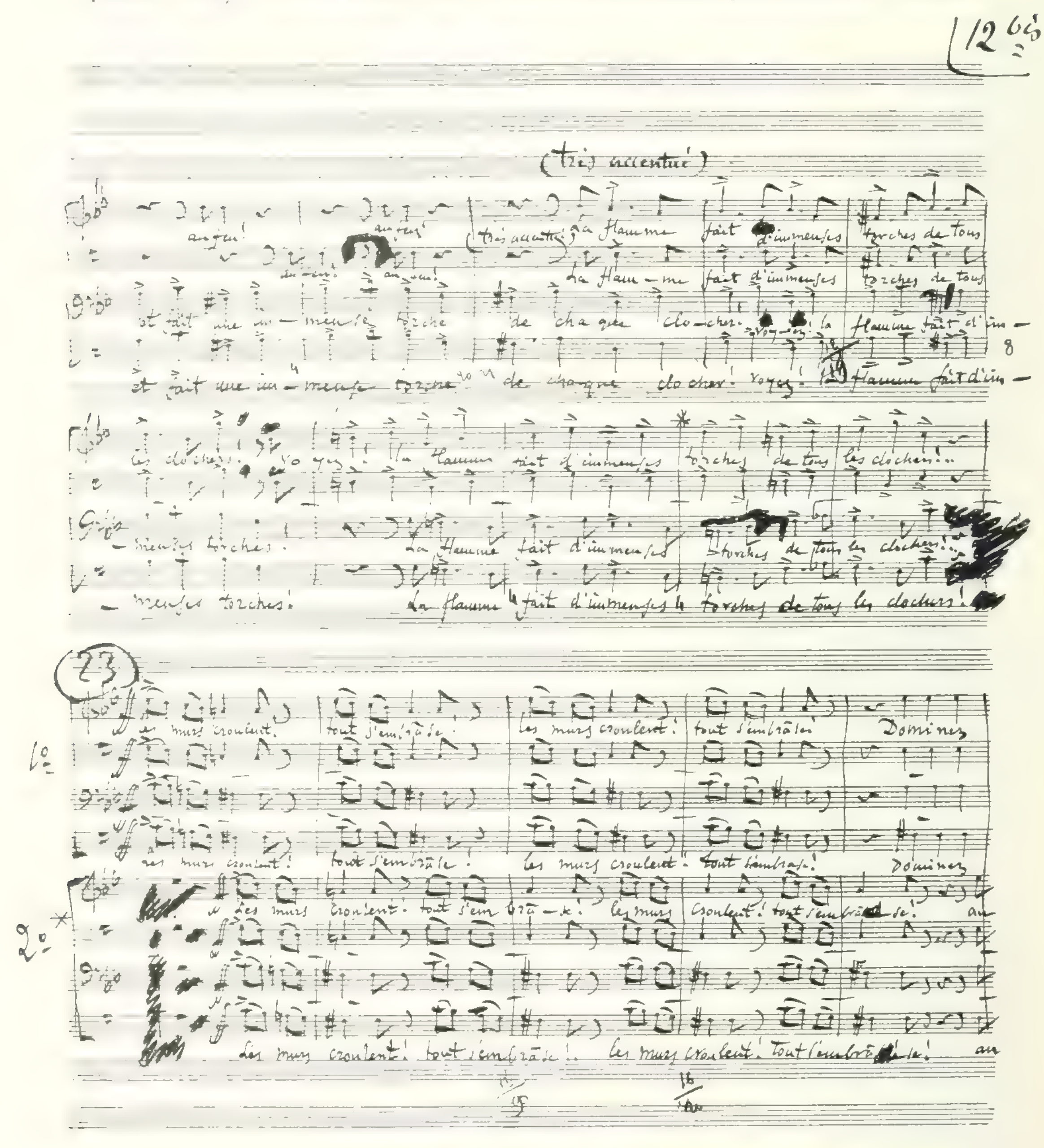
vlls

cb

UNE PAGE DE LA FANTAISIE INÉDITE POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE

Au sujet de la page [illegible] remplaçant la page 13, voir la remarque faite à propos [illegible] page [illegible]

24 mars 1867, on reconnaît des trouvailles harmoniques et une richesse

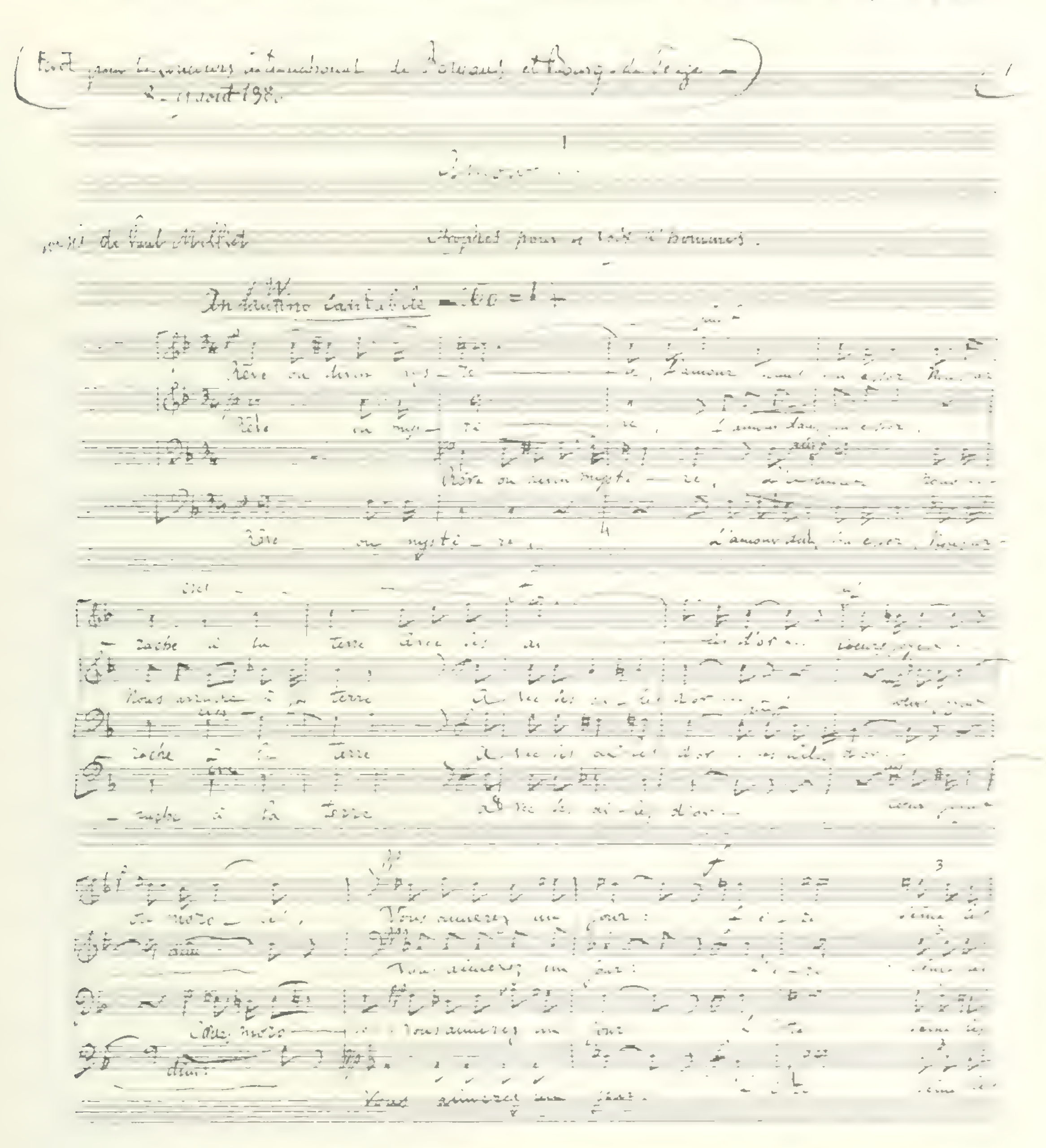


MANUSCRIT DE 12 b. — CHŒUR POUR QUATRE VOIX D'HOMMES, POÉSIE D'ÉMILE MOREAU

Au sujet de la page 12 *bis* remplaçant la page 13, voir la remarque faite à propos du *Carillon* page 176.

de coloris qui étonnent encore maintenant, si l'on veut bien se rendre

compte que Massenet avait alors vingt-deux ans. Évidemment pour juger



LA PREMIÈRE PAGE DU MANUSCRIT D'« AMOUR! », CHŒUR POUR VOIX D'HOMMES

aujourd'hui cette *Première suite d'orchestre*, il faut se replacer dans le temps où elle fut composée.

Massenet, comme tous les jeunes, fut obligé de ressentir les incon-

venients d'avoir écrit de la musique de précurseur. Il y eut dans *le Figaro*, le 4 février 1868, un article dans lequel Albert Wolff fit quelques variations spirituelles sur la façon dont le public avait accueilli l'œuvre d'un jeune; Théodore Dubois prit en main la cause de Massenet et de tous les jeunes, et adressa à Albert Wolff une lettre très digne qu'il est utile de reproduire ici; car, si les critiques ont changé depuis lors, la critique moderne, hélas! est sujette aux mêmes erreurs que son aînée :

Monsieur,

Je viens de lire dans *le Figaro* d'hier soir votre article intitulé : « Gazette de Paris », où vous parlez de l'exécution, aux Concerts populaires, d'une Suite d'orchestre de Massenet, et je suis péniblement surpris de la façon joviale avec laquelle vous annoncez le mauvais accueil que lui a fait le public. Je ne suis lié avec Massenet que par des rapports de camaraderie; ce n'est donc pas en son nom que je vous écris, mais au nom des jeunes compositeurs dont je fais partie, et dans l'intérêt de l'art. Vous dites que vous voyez « avec plaisir les portes des salles de concert s'ouvrir devant un inconnu », et, quand par hasard un inconnu, après bien des efforts, parvient à se faire ouvrir une de ces portes, voilà les encouragements que vous lui donnez! Vous faites un article dans lequel vous plaisantez fort agréablement et d'une façon très spirituelle, il est vrai, sur ce que vous appelez un *accident*, mais vous ne tenez aucun compte de l'effet déplorable que produit un tel article, et vous sacrifiez, au seul plaisir de faire de l'esprit, les intérêts chers et sacrés de l'art.

Je ne connais pas l'œuvre de Massenet; je ne puis donc apprécier si le public a été juste à son égard; mais fût-elle, à votre avis, très mauvaise, que vous auriez encore le plus grand tort d'en parler ainsi que vous l'avez fait. J'admets de la façon la plus large l'appréciation par la presse des œuvres livrées au public; *mais alors, faites de la vraie critique, franche, loyale, artistique et raisonnée; analysez les morceaux et dites pourquoi ils vous déplaisent.* Le public qui vous lit dit, en se frottant les mains : « Ah! ah! ce Wolff est vraiment très drôle »; mais il n'est nullement renseigné sur la valeur de l'œuvre; et vous, monsieur, vous jetez de gaîté de cœur le découragement dans l'esprit d'un jeune compositeur qui peut avoir du talent et de l'avenir.

J'aime à croire qu'en faisant cela, vous n'avez aucune mauvaise intention; c'est pourquoi je vous adresse ces quelques lignes inspirées par l'impression pénible que m'a produite la lecture de votre article et dans l'espoir que, peut-être, elles vous feront regretter un moment de trop bonne humeur.

Avant de terminer, je veux relever une erreur que vous avez commise; vous dites que « la simple prudence exigerait qu'une première épreuve de ce genre fût aussi courte que possible ». Si vous étiez bien renseigné, vous auriez appris que ce n'était pas une épreuve, les mêmes morceaux ayant été déjà exécutés, l'année dernière, à l'un des concerts populaires et même accueillis du public avec beaucoup de bienveillance.

Je ne relèverai pas les plaisanteries du pharmacien, de l'omnibus et de l'orage

final, qui me paraissent d'un goût douteux et tout à fait indigne de votre talent ordinairement si distingué.

Je n'espère guère que vous publiez ma lettre dans *le Figaro* : ce serait cependant une noble manière de réparer le mal que vous avez fait. En tout cas, veuillez ne voir dans cette lettre qu'un regret de ne pas trouver la presse plus bienveillante à l'égard de jeunes gens, et agréez, monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Théodore Dubois,

Grand prix de Rome.

Paris, [illegible] février 1868.

Albert Wolff répondit dans *le Figaro* sans trouver d'argument topique. Massenet lui décocha une lettre cinglante; j'ai tenu à la reproduire à titre de document parce que Massenet, alors dans tout le feu de sa jeunesse, a fait là de la polémique; ce fut la seule fois de sa vie artistique :

Monsieur,

Dans *le Figaro* d'hier vous consacrez à l'exécution de ma *Symphonie* (qui est une Suite d'orchestre), au cirque Napoléon, un article extrêmement drôle et dont j'ai beaucoup ri. Si vous me trouvez quelque valeur, monsieur, moi je vous trouve infiniment d'esprit, et il n'est pas un lecteur du *Figaro* qui ne soit du même avis que moi.

Seulement, comme tous les gens d'esprit, lesquels, du reste, ont cela de commun avec les imbéciles, vous êtes sujet à l'erreur et c'est précisément pour rectifier celle qui vous a échappé dans votre compte rendu d'hier que je me permets de vous écrire aujourd'hui.

Ma *Suite d'orchestre* (qui n'est pas une Symphonie) a été exécutée dimanche, non pour la première fois, mais pour la seconde, et c'est probablement à l'excellent accueil qu'elle reçut l'année dernière du public et de la presse que je dois la gracieuseté que m'a faite M. Pasdeloup de la répéter cette année-ci.

Il y a deux ans, monsieur, j'étais encore à Rome, où les jeunes compositeurs vivent dans l'admiration des belles choses du passé et dans la plus profonde ignorance d'une foule de petits agréments qui les attendent à leur retour à Paris.

Croyez bien, monsieur, aux sentiments les plus distingués de votre tout dévoué et reconnaissant,

J. Massenet.

Bizet dans le post-scriptum de la lettre inédite citée plus haut, témoigna son enthousiasme à Massenet pour cette *Suite d'orchestre* :

Page 14, n° 3, 3e ligne, mesure 4, 2e temps, adorable 1er renversement de *si* mineur. Les *autres* auraient mis 7e dominante de *sol*. C'est charmant.

Du reste, c'est l'accord de 7e dominante dont la *résolution* est *anticipée*.

Bazin ne comprendrait pas.



CARICATURE DE MASSENET, PAR CAPPIELLO

Bazin, l'auteur du *Voyage en Chine*, avait écrit un *Traité d'Instrumentation* qui représentait le traditionalisme musical. Toute harmonie qui n'avait pas été prévue par ce fameux ouvrage didactique était excommuniée par l'Institut. Il n'y avait du reste aucune animosité particulière des jeunes contre Bazin, si ce n'est le désir instinctif de s'insurger contre un code. Bazin, c'était pour les musiciens ce que fut pour nous la grammaire française de Noël et Chapsal ou la grammaire latine de Lhomond au temps de nos années de lycée.

Avant cette *Suite d'orchestre*, Massenet avait écrit en 1863 des *Scènes napolitaines*, d'une étonnante hardiesse pour un élève de la villa Médicis. Ces *Scènes napolitaines* furent données aux concerts Pasdeloup et on en applaudit la première partie, la Danse, dont le rythme était des plus originaux.

Les *Scènes pittoresques*, qui furent données au Châtelet le 22 mars 1874, conservèrent longtemps la faveur du public de ces séances dominicales et figurent encore aujourd'hui un peu partout sur les programmes de concerts. Elles se composent d'une *Marche*, d'un *Air de ballet*, d'un *Angélus* et d'une *Fête bohème* qui sont d'une instrumentation très trouvée. La belle phrase des violoncelles et la verve diabolique de la *Polonaise* dans la *Fête bohème* produisent un contraste vraiment brillant.



CARICATURE DE MASSENET, PAR CAPPIELLO

Passons sur les *Scènes dramatiques*, entendues au Conser-

vatoire le 10 janvier 1875, sur les *Scènes de féerie* données à Londres en mars 1881 et au Châtelet en 1883, pour arriver aux *Scènes alsaciennes*.

Les *Scènes alsaciennes* ont été exécutées pour la première fois au concert Colonne le 19 mars 1882 ; les quatre morceaux de cette suite sont inspirés par ce commentaire patriotique d'Alphonse Daudet :

I. — Maintenant surtout que l'Alsace est murée, il me revient de ce pays perdu toutes mes impressions d'autrefois....

Ce que je me rappelle avec bonheur, c'est le village alsacien, *le dimanche matin*, à l'heure des offices : les rues désertes, les maisons vides, avec quelques vieux qui se chauffent devant leur porte, l'église pleine... et les chants religieux entendus par bouffées au passage....

II. — Et le *Cabaret*, dans la grande rue, avec ses petits vitraux encadrés de plomb, enguirlandés de houblon et de roses....

Oh! là! Schmidt, à boire!

Et la chanson des gardes forestiers se rendant au tir!...

Oh! la joyeuse vie et les gais compagnons!...

III. — Plus loin encore, c'était toujours le même village, mais avec le grand silence des après-midi d'été... et tout au bout du pays, la longue avenue des *tilleuls*, à l'ombre desquels, la main dans la main, marchait paisiblement un couple amoureux, elle, doucement penchée vers lui et murmurant bien bas : « M'aimeras-tu toujours? »...

IV. — Aussi le *soir*, sur la grand'place, que de bruit! que de mouvement! tout le monde sur les portes, les bandes de petits blondins dans la rue et les danses que rythmaient les chants du pays...

Huit heures!... le bruit des tambours, le chant des clairons... *c'est la retraite, la retraite française!*.... Alsace!.... Alsace!...

. . . .

Et quand dans le lointain, s'éteignait le dernier roulement du tambour, les femmes appelaient les enfants sur la route, les vieux rallumaient leurs bonnes grosses pipes et, au son des violons, la danse joyeuse recommençait en rondes plus pressées, en couples plus serrés....

Massenet a été ému par cette donnée d'un bon sentiment poétique, et les *Scènes alsaciennes* commentent fort heureusement les paysages tracés et les sentiments exprimés par Alphonse Daudet. L'œuvre se divise en un *allegretto* qui a bien le caractère rustique, auquel succède une lourde valse paysanne qui forme le n° 2. Le n° 3, *Sous les tilleuls*, où, sur une broderie des violons, le violoncelle et la clarinette semblent dialoguer amoureusement, est une page tout à fait réussie. Cet *adagietto* est suivi

d'un final composé d'airs alsaciens que vient dominer la valse du n° 2. Tout cela est d'une orchestration ferme, c'est de la peinture musicale, ce sont autant de petits tableaux ayant droit à une très bonne place dans le musée du souvenir.

*
* *

L'Ouverture de *Phèdre* avait été composée en 1873 pour la tragédie de Racine; elle fut exécutée au concert Colonne le 22 février 1874. Massenet a plus tard écrit une musique de scène et des entr'actes qui furent donnés en entier à l'Odéon, le 8 décembre 1900, sous la direction Ginisty, avec l'orchestre Colonne. L'Ouverture de *Phèdre* avait été commandée en 1873 au compositeur par Pasdeloup, qui avait fait la même commande pour ses Concerts populaires à Bizet et à Guiraud. Bizet écrivit l'Ouverture de *Patrie*, Massenet celle de *Phèdre*; et ce fut celle de Massenet qui obtint le plus gros succès; le compositeur avait pris comme épigraphe les deux vers de la *Phèdre* de Racine :

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée,
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

L'Ouverture de *Phèdre* est construite sur deux idées musicales principales, un *andante* en *sol* mineur dont la mélancolie rappelle celle de l'*Antigone* de Mendelssohn, et un *allegro* fougueux, véhément, qui est destiné à caractériser la fureur amoureuse de Phèdre.

La partition qu'il ajouta plus tard en 1900 à *Phèdre*, sur la demande du directeur de l'Odéon, se composait à la fois de musique de scène qui décrivait l'action, et d'entr'actes destinés à résumer la situation de l'acte précédent et à mettre le spectateur en « état d'âme » pour l'acte suivant. L'entr'acte du 2e acte était intitulé : « Thésée aux Enfers »; celui du 3e acte : *a*) Sacrifice et Offrande, d'une allure hiératique; *b*) Marche athénienne, écrite dans le style ancien; celui du 4e acte . « Imploration à Neptune », très descriptif; celui du 5e acte : « Hippolyte et Aricie », une idylle tendre et gracieuse, dite par la clarinette et le cor, et répétée par le violon solo.

Tout cela est de l'excellente symphonie. Massenet s'est attaché, non aux côtés extérieurs du drame, mais il a cherché et il a réussi à traduire la passion en une langue musicale très vigoureuse et sans afféterie.

Le succès de cette musique de *Phèdre* fut très vif. Malheureusement l'interprétation de la tragédie de Racine nuisit au succès de cette tentative artistique.

* * *

Deux ans après l'Ouverture de *Phèdre* pour laquelle Massenet avait été en concurrence avec son ami Bizet, il écrivit à l'occasion de la mort de Bizet, survenue en 1875, un *Lamento* pour orchestre; ce *Lamento* fut joué le 31 octobre 1875 au concert Colonne.

Et puisqu'il est question ici de la musique funèbre composée par Massenet, je citerai un chant composé en l'honneur de Rouher. *Le Figaro* du 8 février 1884 dit en effet : « Aux obsèques de M. Rouher, M. Talazac a chanté un morceau inédit, composé par M. Massenet pour la circonstance ». Qu'est devenue cette page? Elle n'a jamais été publiée, et Massenet lui-même qui l'a écrite ne se souvient pas du sort qu'elle a eu depuis.

Il nous faut encore parler de la *Marche de Szabady*; elle fut écrite en 1879 à l'occasion du sinistre qui désola la ville de Szégédin en Hongrie, du mouvement de charité qui se manifesta lors des fêtes de bienfaisance dont cette catastrophe fut l'occasion, et enfin du grand courant qui rapprocha les sympathies française et hongroise.

Cette marche, bâtie sur des motifs hongrois, n'a en somme que le seul mérite d'être orchestrée par Massenet.

L'ouverture de *Brumaire* fut écrite en 1899 comme frontispice d'un drame d'Edouard Noël; la Révolution gronde tout entière dans la première partie assez longuement développée, traversée par la *Marseillaise*. Tout à coup les tambours battent, le *Domine salvum fac* retentit sous les cathédrales : c'est l'apothéose d'un nouveau régime, et, dans le lointain de l'orchestre, gronde encore la *Marseillaise*, comme, dans un ciel serein, la nue est parfois sillonnée d'un éclair précurseur de l'orage.

* * *

Travailleur infatigable, Massenet a semé toute sa vie, aux quatre vents, les fruits de son inspiration; au bout de ce chapitre qui menace de dégénérer en une nomenclature, je ne puis que mentionner sa musique religieuse, ses chœurs orphéoniquess pour quatre voix d'hommes sans accompagnement : *Le Moulin*, couronné au concours de Paris en 18[illegible], [illegible]

17

couronnée à un concours de composition ouvert par le journal *l'Orphéon* en 1872; *la Caravane perdue*, *Moines et Forbans*, *le Sylphe*, *Amour*, écrit sur des paroles de Paul Milliet pour le concours international de Romans et Bourg-de-Péage (8-9 août 1880), *1812*, chœur pour voix d'hommes, sur des vers d'Émile Moreau, *Donnons*, *la Fédérale* et *Chant de concorde*.

Enfin parmi les compositions orchestrales, il faut citer sa première œuvre éditée (1863) : une grande Fantaisie de concert sur le *Pardon de Ploërmel*, dédiée à son maître A. Laurent, professeur de piano au Conservatoire, auquel il avait conservé un reconnaissant souvenir (éditeurs Brandus et Dufour); *Pompéia*, qui fut exécutée en juillet 1866 au Casino de la rue Cadet (le chef d'orchestre était le fameux piston Arban): *Pompéia* ne fut jamais éditée; *Noce flamande*, pour orchestre et chœurs; *Visions*, poèmes symphoniques; *Paix et Liberté*, cantate officielle, exécutée le 15 août 1867; un *Quatuor* pour cordes; un *Dichetto* pour quatuor à cordes, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson: ce *Dichetto* fut joué le 26 mars 1872 à la Société classique Armingaud dont faisaient partie Jacquard, Lalo, Mas et Taffanel; on en entendit l'Introduction et des Variations. Il existe enfin une *Fantaisie* pour violoncelle et orchestre, dédiée à J. Hollmann : je ne sais pour quelle raison ce concerto, qui avait été affiché chez Colonne, ne fut jamais exécuté; le manuscrit, non publié, porte à sa dernière page : Aix-les-Bains, avril 1897.

* * *

Il resterait à parler de Massenet écrivain. Il est rare qu'un musicien en vue n'ait cherché à expliquer ses théories autrement que par l'exemple. Massenet, cela est assez curieux à constater, ne les a jamais expliquées par la plume. Il n'existe de lui que de rares écrits.

Le 19 juillet 1879, il lut à l'Académie des Beaux-Arts une notice que, selon l'usage, il avait consacrée à son prédécesseur François Bazin. L'auteur du *Voyage en Chine*, qui avait jadis éloigné le jeune musicien de sa classe, n'inspira guère, cela se comprend, le nouveau membre de l'Institut.

Le 2 octobre 1892, Massenet fut délégué pour inaugurer à Givet la statue de Méhul. Il prononça à cette occasion une très vibrante allocution.

Aux obsèques d'Ambroise Thomas, qui était mort le 12 février 1896, Massenet dut prendre la parole au cimetière Montmartre. Il s'est toujours,

depuis cette époque, soustrait à ce genre d'honneurs, qui étaient pour lui de vraies corvées et pour lesquels son extrême timidité lui enlevait tous ses moyens.

Enfin, outre l'article autobiographique du *Scribner's Magazine* dont il a été plusieurs fois question dans ce volume, Massenet a donné au *Figaro*, le 29 août 1893, un article fort amusant, intitulé *Souvenirs d'une première*. Il y raconte de façon alerte la visite d'un Américain qui voulait voir un auteur avant la première et la visite du même Américain après la première.

On ne peut que regretter que Massenet n'ait pas fait bénéficier plus souvent les lecteurs de son talent d'écrivain et de sa bonne humeur.

LE STYLE ET LA TECHNIQUE

DE MASSENET



LE STYLE ET LA TECHNIQUE DE MASSENET

Massenet, qui fut un des professeurs de composition les plus érudits dont ait jamais pu s'enorgueillir le corps enseignant du Conservatoire de Paris, — tant qu'il en fut titulaire, sa classe fut une des plus recherchées et produisit le plus grand nombre d'élèves remarquables — est naturellement doué d'une science de la technique et d'une habileté à toute épreuve. Et cependant sa musique est toujours d'une parfaite simplicité, séduit l'auditeur sans qu'il soit besoin de l'entendre un grand nombre de fois, ni d'avoir recours à des analyses d'une technicité ardue. Cela tient au tempérament particulier du Maître, pour qui la musique est avant tout un art de charme et d'expression directe. Pour lui, les combinaisons, même les plus ingénieuses, n'ont d'autre but que de servir cette expression, d'augmenter ce charme. Aussi sa musique, dans les œuvres instrumentales tout comme dans les romances et dans les œuvres scéniques, est-elle d'abord mélodique, on peut dire même mélodieuse. Ce n'est pas qu'il s'abstienne d'utiliser à l'occasion les ressources les plus complexes de l'harmonie et du contrepoint; mais il ne le fait qu'à bon escient, et toujours dans le seul but de corroborer, d'amplifier les élans de sa pensée mélodique, qui se présente ainsi parée de toutes les richesses auxquelles nous accoutuma l'art moderne, sans que soit sacrifiée le moins du monde la grâce souveraine de la simplicité.

C'est par là principalement que se distingue la personnalité de Massenet, personnalité assez accusée pour qu'il soit impossible de ne point reconnaître immédiatement l'extrait de naissance, si j'ose ainsi m'exprimer, de n'importe quelle page sortie de la plume du compositeur et cela, malgré la variété des œuvres que nous lui devons, variété qui va des *Scènes alsaciennes* à *Manon*, de *Werther* à *la Navarraise*, d'*Esclarmonde* à *Cendrillon*.

L'art de Massenet, en effet, est infiniment souple. L'hérédité du Maître est assez facile à fixer malgré cette diversité, et malgré la façon si particulière dont il élabore et retransforme, selon son tempérament propre, tous les moyens artistiques dont il fait l'emploi.

Massenet est bien Français, il l'est uniquement, quoiqu'on puisse retrouver dans son style quelques traces de l'influence sur lui exercée par l'art italien; mais quel est le musicien qui, à un moment donné, n'a pas adopté, peu ou prou, le style vocal italien?

Wagner, certainement, lui donna l'exemple de réalisations plus symphoniques, plus nourries au point de vue orchestral, plus serrées au point de vue des développements thématiques. Mais là même où l'action du Titan allemand est la plus manifeste sur le maître français, par exemple dans *Esclarmonde*, la personnalité propre de ce dernier continue à s'affirmer de la manière la plus frappante. De même, il n'y a aucune analogie servile entre *la Navarraise*, si raffinée de facture là où n'interviennent point des simplifications et des brutalités voulues, et la fameuse *Cavalleria Rusticana* de laquelle on a si souvent voulu la rapprocher. Non, Massenet reste bien lui-même, et Français avant tout. Il appartient à une école dont Lalo, Bizet, Delibes, Gounod, Saint-Saëns sont les autres représentants les plus complets et les plus illustres; et quoiqu'il garde sa personnalité très évidente, on s'aperçoit qu'il a ressenti leur influence comme eux-mêmes ont pu, dans toute la mesure où cela restait compatible avec leurs propres natures, ressentir la sienne.

De cette école caractéristiquement française du XIXe siècle, les qualités dominantes sont, en tout premier, la grâce — qui n'exclut pas la force —, la clarté de l'expression et de la disposition matérielle, et, en ce qui concerne plus particulièrement la musique dramatique, une aptitude toute spéciale à dégager immédiatement les données émotionnelles les plus concrètes de toute situation comme de tout texte. C'est la raison pour laquelle

l'opéra ou l'opéra-comique français jouissent, dans tous les pays, d'une popularité prédominante entre toutes, et cela même chez les peuples les plus exigeants au point de vue musical : l'Allemagne par exemple. Inutile d'ajouter que Massenet n'est point le dernier à profiter de cette vogue et que *Manon*, par exemple, est au répertoire de toutes les scènes allemandes.



MASSENET AU CLAVIER MUET

Ce qu'il faut avant tout louer dans les œuvres scéniques de Massenet, c'est le juste équilibre entre l'élément vocal et l'élément instrumental; aussi ces œuvres, qui sont de la musique et de fort jolie musique, sont-elles en même temps du théâtre. On n'y observe pas cet excessif déploiement de virtuosité vocale qui, dans les anciens opéras conventionnels, est largement compensé par la pauvreté de l'invention musicale proprement dite, des accompagnements et de tout le travail de réalisation; on n'y trouve pas non plus ces continuels partis pris de triturations thématiques

complexes, fort intéressants peut-être pour les musiciens, pour les techniciens, mais qui s'accommodent parfois assez mal avec la conduite de l'action envisagée au point de vue scénique — le seul essentiel. Entre ces deux extrêmes il est une juste mesure, que Massenet sait maintenir de la plus heureuse façon.

Le chant, chez Massenet, est toujours du chant : c'est-à-dire que la ligne mélodique en est ample, agencée de façon à bien mettre en valeur les ressources de la voix, et constitue bien des phrases lyriques, eurythmiquement balancées. Et cependant, le compositeur sait ne point s'astreindre trop étroitement aux règles formulaires et prévues de la « cassure » d'un air et de la symétrie : ses périodes ont de la souplesse et de l'aisance. De même, tout en introduisant dans le cours de sa musique d'harmonieuses alternances, en y ménageant des points de repos, tout en coordonnant chaque moment de façon à en faire un tout harmonieux, il ne s'asservit point aux divisions abruptes autrefois pratiquées : la continuité est un des caractères prédominants de ses partitions.

La qualité de sa mélodie, ai-je dit, est extrêmement particulière : il a le secret des phrases passionnées, exaltées ou attendries qui serpentent, se prolongent, s'amplifient pour se perdre, en murmures caressants, dans le riche tissu harmonique qui les soutenait. Cette mélodie, lyrique et caressante avant tout, sait se plier à toutes les nuances de l'expression dramatique; mais nulle part elle n'est plus à son aise que lorsqu'elle accompagne l'effusion de ces âmes amoureuses que le Maître retrace avec une particulière dilection : Manon, Esclarmonde, Charlotte, Thaïs, ou l'ingénu Des Grieux, le non moins ingénu Jongleur qui dansa devant la statue de la Vierge, furent par elle fixés à jamais dans la substance même de leur caractère.

Vocale avant tout par son lyrisme, puisque nulle part le lyrisme musical ne s'exprime aussi bien que par les voix, cette mélodie reste bien elle-même quand Massenet la confie aux seuls instruments de l'orchestre. Mais c'est parce que le compositeur, dans le choix et dans la manipulation de ses timbres, fait preuve d'un discernement et d'une habileté suprêmes. Les groupements les plus divers, les plus neufs, sont pratiqués par lui; et voudrait-on citer de ses trouvailles heureuses, on n'aurait que l'embarras du choix : les traits mêlés de violon et de flûte dans l'air de *Thaïs* : « Qui te fit si sévère ?.. »; l'harmonieuse association du violoncelle et de la clarinette

dans *Sous les tilleuls* des *Scènes alsaciennes*, presque toutes les pages de *Cendrillon*, cette féerie si colorée et si variée dans sa coloration ; l'exquise page de *Thaïs*, encore, si pleine d'évocations d'un Orient merveilleux, où Athanaël veille dans la demeure de la courtisane ; le retour du bal dans *Werther*... Mais il faut se borner, et chacun se rappellera sans aucune peine d'autres exemples non moins caractéristiques.

L'orchestre de Massenet, fort modéré en général, est de composition toute classique : à l'occasion, et de façon fort discrète, le Maître y adjoint des instruments pittoresques, quelquefois la batterie ; mais en général, les nuances chatoyantes sont obtenues plutôt par l'emploi opportun et ingénieux des ressources qu'offrent les timbres propres des instruments habituels. Les timbres mixtes prédominent : soit que Massenet détache du fonds de son orchestre quelques bois et quelque instrument à archet qui chantent, soit qu'il utilise l'ensemble de ses ressources orchestrales en un tutti toujours léger et plein de détails savoureux.

Bien qu'il évite en général, comme nous l'avons fait observer, les développements trop complexes, il ne fait point fi des procédés les plus « poussés » lorsqu'il les juge utiles : dans certaines de ses ouvertures par exemple, celle de *Phèdre*, entre autres, puis celle du *Roi de Lahore*, il a fait de très beau travail symphonique. Comme modèle de l'art parfait et simple avec lequel il manie le contrepoint, il suffira de rappeler le joli chœur fugué que contient l'oratorio d'*Ève*. Entre toutes ses partitions, celles qui sont les plus curieuses à étudier au point de vue des développements thématiques sont, avant tout, *Esclarmonde* et, dans un autre esprit, *Cendrillon*.

Mais il faut renoncer, bien à regret, à entrer dans d'autres détails sur ce si intéressant sujet : les considérations de pure technique deviennent aisément un peu arides, et la matière est si riche qu'on se laisserait, sans le vouloir, entraîner plus loin que ne le comporte le cadre du présent volume.

Pour cette raison aussi je ne parlerai pas spécialement du style et de la technique des œuvres instrumentales, moins nombreuses d'ailleurs et moins significatives que les compositions dramatiques ; aussi bien, ne ferais-je que répéter ce que j'ai déjà dit à propos de ces dernières, tant la personnalité du Maître reste égale à elle-même en ses différentes manifestations. Les lecteurs que le sujet intéresse sauront bien, en étudiant de

près les diverses œuvres de Massenet, y remarquer tout ce que je ne peux signaler ici qu'en passant : et ce sera pour eux un grand plaisir en même temps qu'une tâche aisée : la science du Maître, je le répète, n'a jamais rien de rébarbatif, rien de sévère, ni de doctrinaire ; elle vous attire, au contraire, elle vous charme. Elle a des allures élégantes sous la forme la plus purement classique et la plus simple en apparence, ou sous la forme la plus originale et la plus ingénieuse qui se puisse imaginer. Elle sait avoir, comme disent les peintres, la ligne ; mais elle se revêt aussi de fantaisie. Elle est femme en un mot ; elle éveille la curiosité ; elle ne laisse jamais indifférent. Ce n'est point là une qualité banale, il faut le reconnaître.



CONCLUSION



L'INFLUENCE DE MASSENET SUR LA MUSIQUE DE SON TEMPS

Je ne saurais avoir la prétention de fixer ici l'influence de Massenet sur la musique de son temps. Son œuvre n'est pas achevée ; et si considérable qu'elle soit, il ne semble pas qu'on puisse porter sur elle un jugement irrévocable.

Dans ce livre qui est l'histoire d'un musicien vivant et non la critique de ses œuvres, il semble que le recul est encore insuffisant pour pouvoir assigner à Massenet la place qui lui sera due dans le Panthéon de la musique.

Cet artiste a chanté la Femme sous toutes ses formes. Il l'a placée chaque fois dans le cadre le plus varié, dans l'atmosphère la plus mobile qu'il a pu rêver ; et chaque fois il a trouvé pour dépeindre ce cadre, cette atmosphère, des sons qui ne ressemblaient pas à ceux qu'il avait précédemment inventés.

Ce don de la coloration est, chez Massenet, plus qu'une qualité, c'est une vraie faculté.

Massenet, du reste, dans l'autobiographie qu'il a confiée au *Scribner's Magazine* et dont il a été plusieurs fois question au cours de cet ouvrage, a raconté comment il créait l'ambiance de ses sujets musicaux : « En écrivant

les Érinnyes, ce fut le goût que j'avais pour une exquise terre cuite de Tanagra qui m'inspira l'air à danser du premier acte de l'admirable drame de Leconte de Lisle. »

Cette influence visuelle est encore affirmée, dans le même article, par Massenet à propos du *Roi de Lahore* : « Tandis que je préparais l'orchestration du *Roi de Lahore*, j'avais auprès de moi une petite boîte indienne dont l'émail bleu foncé, tacheté d'or, attirait invinciblement mes regards. La contemplation de ce coffret, qui était pour moi comme une image de l'Inde même, activait mon ardeur et facilitait mon travail. »

Il semble qu'il y ait dans cette recherche extérieure du milieu où doit se dérouler une action, une volonté très arrêtée de saisir la vie sur le vif, de la traduire de façon intense dans la musique. Ne l'oublions pas : Massenet est un homme de théâtre et non un symphoniste.

Massenet se conforme par là à la théorie de Schopenhauer. Le philosophe allemand s'exprime ainsi[1] : « L'artiste doit nous faire contempler le monde avec ses yeux. Ce qui constitue le don du génie, c'est précisément d'avoir ces yeux-là, qui reconnaissent l'essence des choses en dehors de toutes relations. La partie acquise, le côté technique, le métier en un mot, c'est que l'artiste soit en état de nous transmettre ce don, de nous prêter ses yeux. »

Cette vision que Massenet a traduite en ondes harmonieuses, c'est le même être qu'il pare de toutes les séductions païennes ou sacrées, c'est la Femme en un mot, qu'il la nomme Thaïs ou la Vierge, Sita ou Marie-Magdeleine, Esclarmonde ou Manon, Charlotte ou Sapho. Il renoue par là la tradition léguée par Rubens, qui reproduisit dans vingt tableaux différents les traits d'Isabelle Brandt, sa première femme, ou d'Hélène Fourment, la seconde. Qui s'est jamais plaint que cette éternelle répétition de la même figure féminine par Rubens fût empreinte de monotonie? De même pour Massenet. On est confondu devant les caresses musicales, devant la sensualité raffinée, devant l'élégance extatique avec lesquelles il a su magnifier la Femme sans tomber dans l'ennui monocorde.

Or, la femme est comme l'enfant; elle va instinctivement à qui l'aime. Et voilà pourquoi cette glorification incessante de la femme a conquis à Massenet toutes les femmes. Ne nous y trompons pas : elles respirent avec

1. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Cantacuzène, p. 317.

délices l'atmosphère de vertigineux amour qu'il a créée pour elles, elles se baignent avec ferveur dans ces ondes de volupté nerveuse auxquelles il les a initiées.

Et ce n'est pas uniquement la femme qui aime la musique de Massenet; c'est aussi l'étranger. Toute la jeune école italienne subit deux imitations : celle de Verdi et surtout celle de Massenet. Non seulement la foule là-bas acclame les œuvres du Maître, mais Puccini démarque sa manière, Mascagni le calque; Giordano, Léoncavallo, Ciléa, Filiasi, ont cherché à s'en approprier l'intensité dramatique.

N'oublions pas qu'il y a deux compositeurs qui, en ces temps modernes, ont fait école. C'est Wagner et c'est Massenet. Je n'ai pas voulu par là insinuer qu'il fallût les comparer l'un à l'autre. Mais je crois qu'il est utile de noter que, s'il est pernicieux en art d'imiter quelqu'un, il est glorieux d'être imité, parce qu'on n'a jamais cherché à s'assimiler que ceux qui avaient une personnalité. C'est le cas de Massenet. Voilà pourquoi dans le présent les uns l'encensent, les autres le discutent; voilà pourquoi les uns l'imitent, et les autres l'envient. Et quelle que soit sa durée, quelle que soit son influence, il aura jeté sur la musique dramatique française un radieux éclat.

TABLE DES MATIÈRES ET DES ILLUSTRATIONS

L'HOMME — LE MUSICIEN

LE ROI DE LAHORE

HÉRODIADE

MANON

LE CID

ESCLARMONDE

GRISELIDIS

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME

CIGALE

CHÉRUBIN

ARIANE

THÉRÈSE

DRAMES SACRÉS ET PROFANES

LES ERINNYES

MARIE-MAGDELEINE

EVE

NARCISSE

LA VIERGE

LA TERRE PROMISE

QUELQUES AUTRES ŒUVRES DRAMATIQUES
ŒUVRES DIVERSES

QUELQUES AUTRES ŒUVRES DRAMATIQUES ŒUVRES DIVERSES

LE STYLE ET LA TECHNIQUE DE MASSENET

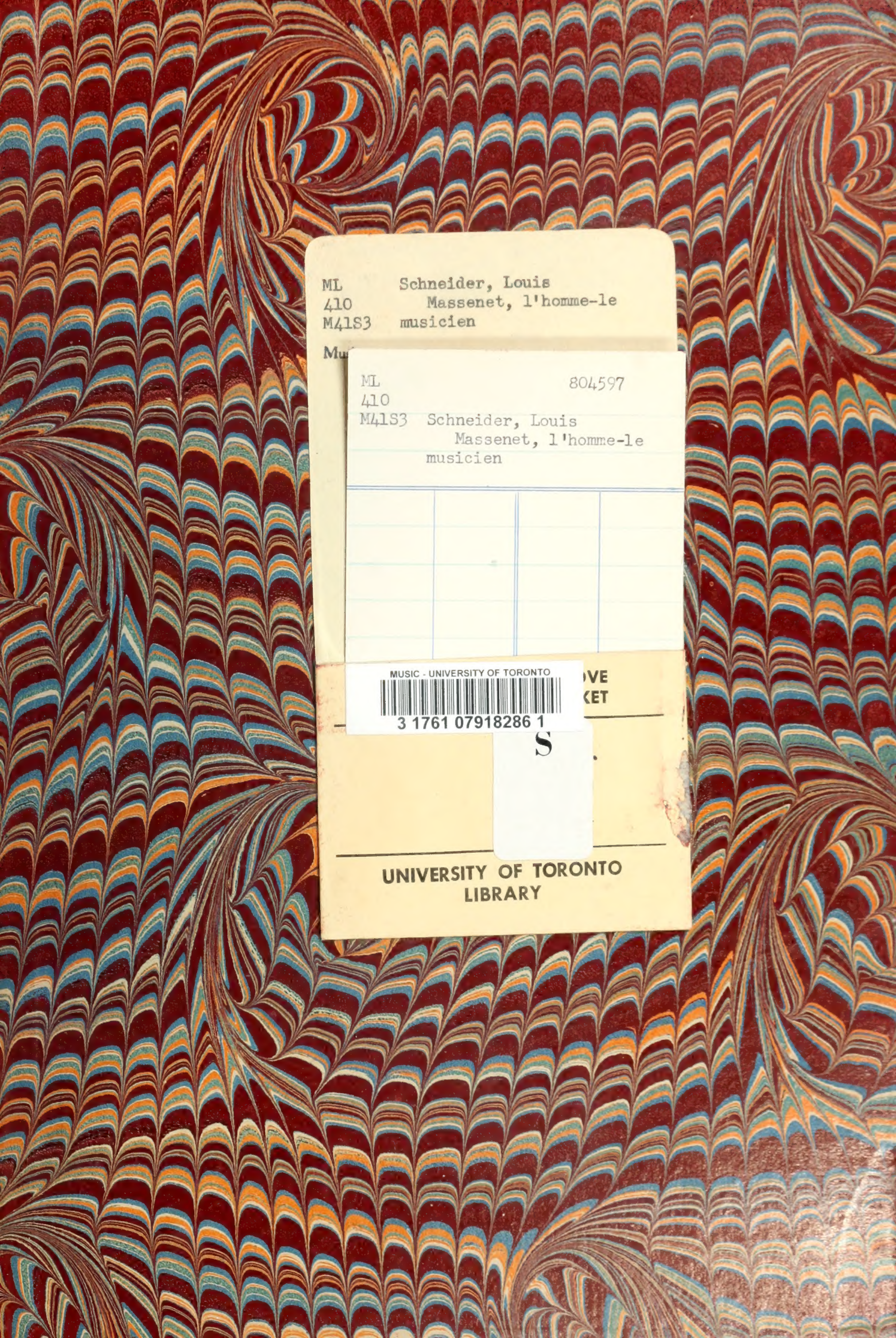
CONCLUSION

L'INFLUENCE DE MASSENET SUR LA MUSIQUE DE SON TEMPS

IMP. LAHURE






ML Schneider, Louis
410 Massenet, l'homme-le
M41S3 musicien
ML 804597
410
M41S3 Schneider, Louis
Massenet, l'homme-le
musicien
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918286 1
S
UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY